

مُؤَسَّسَةُ الْحَدَّاجِ

بسم الله الرحمن الرحيم
الحمد لله الذي هدانا لهذا الذي كنا لنهتدي لولا أن هدانا الله

تصور مسرحية (مأساة الحلاج) للشاعر (صلاح عبد الصبور)^(١) (الحلاج) وهو يرى الفقر والجوع والفساد في المجتمع، فينكر عزلة الصوفي، وينزل إلى الناس، خالعا خرقته، ليدعوهم إلى الله، ليكونوا مثله أقوياء أعزاء، وتتهمه السلطة بالزندقة، وتلقي به في السجن، ثم تحكم عليه بالموت، فيتلقاه راضيا، لأنه واثق بأنه سيغدو فكرة تغذي وجدان الشعب وتحفزه إلى تحقيق دعوته.

والمسرحية تقدم تفسيراً جديداً للحياة (الحلاج) وموته، فتصوره متمرداً، يرى الفقر والجوع والبؤس في مجتمع، فيتأمل في ذلك، ويطيل التأمل، ثم يخلع خرقة

الصوفية، التي تعزله عن الناس، وينزل إليهم، ليدعوهم إلى الله، واصفا لهم ما هم فيه من حالة، يردّها إلى ظلم الحكام، ويحرضهم عليهم، ويدعوهم إلى التمثيل بصفات الله من قوة وعزة وعدل وفعل، منكرا البؤس والشر والظلم، ويكون ذلك كله سببا في سجنه، ومحاكمته، وإلصاق تهمة الكفر به، والقول بالحلل، ثم صلبه، في قصد من الحاكم إلى تحويله من نائر أو متمرّد، إلى زنديق أو كافر، ورغبة منه في الانحراف بأفكاره وتشويهها، وخنق ما قد تثيره من وعي.

إن (الحلاج) منفعل بما في الواقع من شر وفساد، يراه في الفقر والبؤس والظلم والقهر والاستبداد، وهو يرفض أن يجد لنفسه خلاصا من ذلك بالحب الإلهي، يكفي به، فردا، فيغرق في الانعزال، ويغض الطرف عن الواقع، إنه يريد التأمل في الواقع، والانفعال به، لاجتراح سبيل الخلاص، للناس كلهم، ولذلك يطوف في الناس يدعوهم إلى الله، لالعبادته، فقط، بل لحيه، والتمثل بصفاته، فالله قوي وعزيز وفاعل، وهو يريد للناس تحقيق مثل تلك الصفات.

إن حب الله لدى (الحلاج) ليس وسيلة للهرب من الواقع، والانهمام من مفسده وشروره، واعتزال الناس، وإنما هو وسيلة لمجابهة الواقع، وتحديه، ومحاولة تغييره، بالالتحام بالناس، ودعوتهم إلى الله.

وهي دعوة تتصدى للبناء الاجتماعي، ونظام الحكم فيه، تصديا غير مباشر، فتبدأ بالفرد، وتنطلق منه، لتهدب نفسه، وتحقق ارتباطه بالجماعة، بالتمثل بصفات الله، التي تحقق قوة الأفراد، ووحدتهم، وتتيح إمكان تغيير المجتمع، وإعادة بنائه بناء جديدا.

ولقد كان خصوم (الحلاج) أذكياء، فقد أدركوا غايته، وكشفوا أسلوبه، فسبقوه، فألقوه في السجن، ثم حاكموه بتهمة الكفر، ليشككوا في أساس دعوته، ولم يحاكموه بتهمة التصدي لنظام الحكم، حتى لا ينبهوا الناس إلى خطورة دعوته، وحتى لا يمنعوه مكانة وأهمية.

ويبدو أن (الحلاج) كان متوقعا ذلك، ومدركا أنه لن يستطيع وحده تحقيق شيء،

ولذلك بدت غايته القريبة هي أن ينال العقاب، ولو كان الموت، كي يحظى بالمكانة لدى الناس، ويترك فيهم أثرا، ويكون لهم حافزا، ومنارة.

لقد اقتربت المسرحية من جعل (الحلاج) مصلحا اجتماعيا، يسعى إلى تغيير الناس، وبناء المجتمع، ولكنها لم تحقق ذلك، بل حافظت على تصوف (الحلاج)، وأكدت نزوعه الفردي، وألحت على تفرده، وقيامه بدعوته وحيدا، من غير ارتباط بأحد من الأتباع أو المريدين، كما أكدت معنى الفداء، وألحت على تضحية (الحلاج) بنفسه، لمنح دعوته بعداً تاريخيا واجتماعيا وأسطوريا، أي ليبقى فكرة تشعل وجدان الناس، ولقد أظهرت (الحلاج) واعيا ذلك كله، قاصدا إليه قصدا مباشرا.

ولكن صاحب القضية العامة، والواعي دوره، لا يقنع باستشهاده الفردي، ولا يطلبه لنفسه، قبل أن يطمئن إلى غرس فكرته، وزرعها في أتباع ومريدين، لينشروها في الناس، ليطمئن إلى إمكان استمرار فكرته من بعده، استمرارا واعيا، مخططا له، يقوم بحمله أفراد قادة، واعون، ولا يحلم بموت يجعل منه أسطورة، تغذي وجدان الناس ولكنها لا تستطيع دفعهم إلى عمل ما، ولو أنها فعلت، لكان عملهم حماسيا مرتجلا، سهل قمعه، ولا يمكنه تحقيق شيء.

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

ويلاحظ إثارة المسرحية قضية الصراع بين السيف والكلمة، إثارة مباشرة، ولفت الانتباه إليها، لفتا يصرف الانتباه عن المضمون العام، أو يقلقه على الأقل، وقضية (الحلاج) ليست اختيار السيف أو الكلمة، وإنما هي السير بالكلمة في الناس أو الاحتفاظ بها للذات، ولقد اختار (الحلاج) الطريق الأولى، وفعل بها مايفعل بالسيف، أو ما هو شبيهه بفعله.

ويلاحظ أيضا إقحام المسرحية مفهوم الشر بمعناه الأخلاقي، في الحوار الذي جرى بين (الحلاج) والسجين، إذ يلح (الحلاج) على أن الشر كامن في النفس، ولا يمكن تمييزه، وهو يناقش بذلك ماكان قد ذهب إليه من قبل في حوار مع (الشبلي)، من فهم الشر بمعناه الاجتماعي، إذ يلح على تأكيد أن الشر ظاهر في بؤس البائسين، وفقر الفقراء، ولا يمكن غض الطرف عنه.

إن المسرحية تقدم مثلاً للمصلح الاجتماعي، من خلال مثل للصوفي القائل بالحلل، ولكنها لاتوحد بين المثلىن، وتظل أسيرة التصوف، حتى حين تقدم أشكالاً للإصلاح أو التمرد.

معاناة الواقع

لقد تأمل (الحلاج) في الواقع، وفكر فيه، وعانى، وانفعل، وقاسى، وفكر، وتدبر ثم قاده تفكيره إلى اتخاذ قرار بخلع خرقة (الصوفية)، والنزول إلى الناس، لدعوتهم إلى الله، ثم نفذ هو نفسه القرار، هادئاً متزاناً، من غير هوج ولا انفعال، مستنداً إلى ثقافته وفكره، مقدماً نفسه ضحية وفداء، معبراً في ذلك كله عن وعيه روح عصره، وإدراكه دوره في تمثيله، وهو الفرد.

وفي المنظر الثاني (ص ٢٩ - ٦٢) يظهر (الحلاج) قبل صلبه، في بيته، ومعه صديقه (الشبلى)، وهو يفضي إليه بما في نفسه من معاناة الواقع الذي يرى فيه الفساد والشر، ويلومه (الشبلى) وينصح له بالباطن، يتأمل فيه بعيداً عن الواقع، ولكن (الحلاج) يؤكد أنه لا يستطيع أن يغض الطرف عن الشر الذي يراه في فقر الفقراء ويؤس البائسين، فيرد عليه (الشبلى) بأن الخير هو الأصل، وأن الشر عارض، وقد أريد بمن في الكون، لئماز الخبيث من الطيب، وما عليه بعد ذلك سوى نفسه، وقد اهتدى، ولكن (الحلاج) يؤكد أنه يريد الهداية للعالمين، ويدخل عليهما (إبراهيم) أحد مريدي (الحلاج) ليخبره أن أولي الأمر يسعون في طلبه، بعد أن وقعوا على رسائله إلى من يتوسم فيهم أن يلوا أمر الناس، ينصح لهم فيها بالعدل، ثم يتمنى عليه أن يهرب إلى (خراسان)، ولكن (الحلاج) يرفض ثم يعود بعد خروج (إبراهيم) إلى محاورة (الشبلى) ليؤكد ظمأه إلى العدل، ورغبته في أن يتصف الناس جميعاً بصفات الله تعالى، فيكونوا مثله أقوياء أعزاء فاعلين، ويؤكد عزمه على هدايتهم، فينكر عليه (الشبلى) ذلك، ويذكره بخرقه الصوفية التي تعزله عن الناس، فينهض (الحلاج) فيخلع الخرقة، ويعلن عزمه على النزول إلى الناس، ودعوتهم جميعاً إلى الحق والخير والعدل.

إن (الحلاج) يرى الفقر في الواقع، والبؤس والشر والشقاء، فيتأمل فيه، ويطيل التأمل، ويفكر، وينفعل بما يرى، وهو نفسه كان قد عانى من الفقر والبؤس والشقاء، وتهديه حصيلة تفكيره وانفعاله، إلى خلع خرقة الصوفية، التي تعزله عن الناس، والنزول إليهم، لهدايتهم، ودعوتهم إلى الفكرة التي اكتشفها هو بنفسه، ووجد فيها خلاصه، ولكنه لم يكتف بخلاصه هو وحده، وإنما يريد الخلاص للناس كلهم، وتلك الفكرة هي الدعوة إلى الله، بالتمثل بصفاته عز وجل، ولا سيما صفتي القوة والفعل، وتذكر السلطة مافي هذه الدعوة من تحريض على السلطان، وخطورة، فتقوده إلى السجن، ثم إلى الصלב والموت، وهو في أثناء ذلك كله، راض، مطمئن، بل هو فرح، مسرور، لأنه يدرك أن في موته تأكيداً لمصدق دعوته، وإغناء لها.

إن (الحلاج) يعبر عن وعيه روح عصره، وإدراكه مايعتمل فيه من قضايا وما يضطرب فيه من علاقات، وما تثور فيه من مشكلات، سياسية واقتصادية واجتماعية وثقافية، وفكرية، وهو يعي ذلك كله، ويدركه، وينفعل به، ويضطرب، ويعانیه، وحصيلة ذلك كله تقوده إلى فعل ماكان قد فعل، مما يؤكد أن الفاعل في الواقع والمؤثر فيه هو روح العصر، التي قادت (الحلاج) إلى الفعل، وليس تفرد، أو الفكر المطلق، على الرغم من أنه متفرد، ويحمل فكراً مطلقاً.

إن المسرحية تفسر تصوف (الحلاج) بتمرده على مجتمعه، وتعدّه ثورة على الحكام، وترى في شطحاته تأملات في المجتمع، وما فيه من شرور ومفاسد اجتماعية واقتصادية وسياسية، ثم تجعل من نزعه خرقة الصوفية، ونزوله إلى الناس، لإشاعة الأفكار الصوفية، شكلاً من أشكال الإصلاح، بالكلمة، لا بالسيف، اختاره (الحلاج) بعد معاناة، فأثار غضب الحاكم، ونقمته عليه، وتجعل من الكفر، والقول بالحلول، تهمة باطلة، لفقها الحاكم، لاليجيز قتله، فحسب، بل ليضلّل العامة في أمره، ويصرفها عما أراد لها (الحلاج) من أن تقوم به من تغيير.

العودة للمنبع الاول

وقد أوضح (صلاح عبد الصبور) في «تذييل» المسرحية، رأيه في (الحلاج)

صراحة، وهو الرأي الذي بنى عليه مسرحيته، فقال: «فمما لاشك فيه إذن أن (الحلاج) كان مشغولا بقضايا مجتمعه، وقد رجحت أن الدولة لم تقف ضده هذه الوقفة، إلا عقابا على هذا الفكر الاجتماعي»^(٦).

ولعل الذي يشجع على تقديم ذلك التفسير، ولكنه لا يدعمه، غموض شخصية (الحلاج)، وتناقض الأخبار عنه، واضطرابها، وكثرتها، وكثرة مانحل من أخبار وأقوال، وما أضيف إلى سيرته من حكايات وقصص جعلت منه أسطورة شعبية، يمتلك من الأخبار المضافة، أكثر مما يمتلك من الأخبار الصحيحة، التي أصبح من الصعب تحقيقها.

ولقد أشار (المعري) في (رسالة الغفران) إلى كثرة ما افترى على (الحلاج)، ولم تكذ تمضي على وفاته أكثر من مئة عام، فقال فيه: «وكم افترى للحلاج . . . وجميع ماينسب إليه مما لم تجر العادة بمثله، فإنه المين»^(٧).

والتفسير الذي تقدمه المسرحية لحياة (الحلاج) وموته، ليس تفسيراً جديداً، تأتي به المسرحية، نفسها، وإنما هو تفسير كان المستشرق الفرنسي (لويس ماسينيون) قد سبق إليه، في مقالة عنوانها: «دراسة عن المحنى الشخصي للحياة: حالة الحلاج الشهير الصوفي في الإسلام»، وفيها يعد (الحلاج) ناثراً سعى إلى «الإصلاح الأخلاقي الشامل للجماعة الإسلامية . . . وكان له مراسلات فيها هداية روحية، مما هيأ له الخوض في السياسة العامة . . . وكان الأمل معقوداً عليه في العمل في هذا السبيل»^(٨).

ويعترف مؤلف المسرحية بتأثره في تفسير حياة (الحلاج) وموته بتفسير (ماسينيون) فيقول: «وقد كان لمقال (ماسينيون) أكبر الأثر في لفتي إلى سيرة هذا المجاهد الروحي العظيم»^(٩). وهو تأثر تؤكد المسرحية في مواقف كثيرة.

فالمستشرق (ماسينيون) يرى أن (الحلاج) كان «يريد أن يجد كل إنسان الله في أعماق نفسه» و«يريد بالناس العودة إلى الأساس الأول، مصدر الأفكار العليا ومصدر كل فهم . . . وما أشكال الشعائر وضروبها إلا وسائط يجب تجاوزها إلى الحقيقة الإلهية

التي تنطوي عليها»^(٣) وهذا مضمون ما ينطق به (الحلاج) في المسرحية أمام جمع من الناس^(٤).

و(ماسينيون) يرى «أن (حامدا)، وقد شاء التحرز من أن يكون في موضع التهمة بقتل (الحلاج) زعم في نفسه أنه إنما قام بتنفيذ حكم الإعدام في ثائر عاص، تاركا المسؤولية كلها تقع على عاتق القضاة والشهود، المسؤولية عن شرعية الحكم بإعدامه لأنه مبتدع خارج عن سنة الدين»^(٥)، وهو نفسه ماتقوم عليه المسرحية في بنائها العام، ويتمثل في المسرحية بدخول مبعوث من الوزير إلى قاعة المحكمة ليقدم إلى القضاة كتابا يخبرهم فيه أن الدولة قد ساحت (الحلاج) فيما يتهم به من تحريض العامة، ويطلب منهم أن ينظروا في أمر زندقته فحسب^(٦).

عذاب الكلمة

ولكن على الرغم من تأثر المؤلف بتفسير (ماسينيون)، فهو يصدر في جوانب كثيرة من تفسيره عن معاناة ذاتية، وعن إحساس بروح عصره. فالمسرحية تجعل (الحلاج) شاعرا، أو كالشاعر، يعاني عذاب الكلمة، ويحمل مسؤوليتها، ويحار في الخيار بين السيف والكلمة، لأداء رسالته إلى المجتمع، ولكنه مايلبث أن يقرر سريعا خيار الكلمة، وهو مدرك مسؤوليته عنها، وثقل الأمانة التي يحملها، بعد اختيارها، ولذلك يقدم دمه فداء كلماته، مصداقا لها، يغذوها بها، لتكون من بعده، أسطورة، تغني الوجدان، وتحية^(٧).

ولقد أكد المؤلف ذلك في كتابه «حياتي في الشعر»، حيث قال: «ألفت المسرحية قضية دور الفنان في المجتمع، وكانت إجابة (الحلاج) هي أن يتكلم، ويموت، فليس (الحلاج) عندي صوفيا فحسب، ولكنه شاعر أيضا، والتجربة الصوفية والتجربة الفنية تنبعان من منبع واحد، وتلتقيان عند نفس الغاية، وكان عذاب (الحلاج) طرحا لعذاب المفكرين في معظم المجتمعات الحديثة، وحيرتهم بين السيف والكلمة، بعد أن يرفضوا أن يكون خلاصهم الشخصي باطراح مشكلات الكون والإنسان عن كواهلهم هو

غايتهم، وبعد أن يؤثروا أن يحملوا عبء الإنسانية على كواهلهم، وكانت مسرحيتي (مأساة الحلاج) معبرة عن الإيمان العظيم الذي بقي لي نقيا لا تشوبه شائبة، وهو الإيمان بالكلمة»^(١١).

ولقد حظي التفسير الذي قدمته المسرحية لحياة (الحلاج) وموته بموافقة كثير من النقاد، ونال إعجابهم، ولم يلق اعتراضا ما، وأثار لديهم قدرا غير قليل من الاهتمام بشخصية (الحلاج)، ويمثل ذلك قول (محمود أمين العالم): «إن حياة (الحلاج) في تراثنا العربي هي في الحقيقة قصة استشهاد بطولي من أجل الحق والعدل والمحبة، وهي احتجاج وجداني رائع نبيل على مفسد عصره في أواخر القرن الثالث الهجري وبداية الرابع، واستشهاد (الحلاج) قيمة بشرية باقية يغني بها الإنسان في كل عصر، إن أخطر ما تتميز به حياة (الحلاج) هو أنه لم يقف عند حدود الرياضات الباطنية والمجاهدات الروحية، للحد من شهوات النفس والوصول إلى نور الحق بالحرمان والمحبة، وإنما حرص (الحلاج) على أن ينزل إلى دنيا الناس، فلا ينزل عنها، بل يسعى إلى إشاعة النور في الأرض، حربا على المفسد والمظالم وتوكيدا لروح العدالة والحق والمحبة في الإنسان، ومن أجل الإنسان، وكان سلاحه إلى هذا كله هي الكلمات، هي الأغنيات، هي المكاشفات، هي المعاناة الصادقة الصافية، ولعله في هذا أن يكون نموذجا فريدا للشاعر الداعية كأصفي ما يكون الشعر، وأنبى ما تكون الدعوة»^(١٢).

ومن ذلك قول (سامي خشبة) وهو يدرس شخصية (الحلاج) في المسرحية، بوصفه أحد أبطال المقاومة: «جوهر الحقيقة هو أن (الحلاج) قد رفض عصره، وانطلق لكي يغيره، ويشارك بمعرفته وكلماته مع من قرروا أن يغيروا وجه العصر الملتاث، وهذا هو موقفه الذي اختاره، أن يرفض عصره، وأن يتمرد على قصور العقل الإنساني فيه، وأن يلجأ إلى وسيلة روحية أو عقلية تساعد على مضاعفة طاقة الإدراك والشعور لديه»^(١٣).

ومن ذلك أيضا قول (جلال العشري): «كان توفيقا من الشاعر أن عرض قصة حياة (الحلاج) بما فيها من جهاد ونضال ومأساة موته، بما فيها من نبيل وتضحية

واستشهاد هذا العرض الذي يجعل صاحبها واحدا من كبار القديسين والشهداء»^(١٤)

ويمكن أن يعد من أسباب ذلك الإعجاب الذي حظي به التفسير الذي قدمته المسرحية لحياة (الحلاج) وموته هو الطابع الوجداني الغنائي الذي قدم به الشاعر ذلك التفسير، وأحاطه بقدر غير قليل من حسه وانفعاله، وقد كان ذلك التفسير جزءا ملتصقا في شكله ومضمونه، بتجربته الشعرية، التي كانت قد نضجت وازدهرت وحظيت بمكانة مرموقة في حركة الشعر العربي الحديث، مما جعلها ترفد التفسير وتقويه وتمنحه رسوخا وتماسكا.

إن المؤلف يردد على لسان (الحلاج) كثيرا من المشكلات أو الأفكار أو القضايا التي كان قد ردها هو نفسه من قبل في كثير من قصائده، بل ترد على لسان (الحلاج) تعبيرات وألفاظ كانت قد وردت من قبل في قصائده، ويمكن أن تعد المسرحية «امتدادا وتطورا للمضمون الذي سبق أن عبر عنه الشاعر في قصيدته (أقول لكم)»^(١٥).

ويعد من أسباب ذلك الإعجاب ما لشخصية (الحلاج) لدى الناس حتى اليوم من منزلة دينية رفيعة، فهو يعد وليا، وصوفيا زاهدا، وشهيدا، بذل دمه، وقتل ظلما وغدرا، وما تزال سيرته الشعبية معروفة لدى كثير من الناس، وطبعاتها الشعبية الرخيصة تتجدد، وما تزال بعض أبياته الشعرية محفوظة لدى العامة.

ويمكن أن تضاف إلى تلك الأسباب أيضا ظهور المسرحية في مرحلة من تاريخ العرب الحديث تأجج فيها حس الثورة وتعاضم معنى الفداء، والتضحية، وبرز مفهوم التزام الشاعر بقضايا أمته، وتعبيره عنها، وتضحيتها في سبيلها، ففي عام ١٩٦٥ كان إعلان منظمة التحرير الفلسطينية، تنويعا لعمليات فدائية سابقة، وتعبيرا عن نضج المقاومة الثورية المنظمة، لدى الشعب العربي الفلسطيني.

ويبدو اختيار (الحلاج) لتقديم تفسير جديد لحياته وموته، يحمل هموم العصر وقضاياه، عملا لا يخلو من مغامرة، قد لا تتيح إمكان الرؤية السليمة، فقد أضيفت إلى سيرة الحلاج أشياء كثيرة، حتى ليتمكن القول: «إذا أراد إنسان أن يدرس (الحلاج)، فيجب عليه ألا ينسى أنه أمام أسطورة، لا غير»^(١٦).

ويزيد إمكان الرؤية السليمة صعوبة «أن تغذية أسطورة (الحلاج) وإغناءها عبر
السنين، وحتى هذه الأيام، لا يقصد منه مجرد بحث عقلي ينكر دعاوي (الحلاج)، أو
يدافع عنها، بل يقصد تضخيم صورة، لتكون نموذجاً، يجب على الأنظار أن تلتفت
إليها لتسير وراءها، بحثاً عن الحلول الوهمية»^(١٧).

الكلمة ... الموت!

وتتألف المسرحية من جزأين، وتضم خمسة مناظر، في الجزء الأول منها ثلاثة
مناظر، وفي الثاني منظران، ويحمل الجزء الأول عنواناً هو (الكلمة) ويحمل الثاني عنواناً
آخر هو (الموت)، وفي هذا دلالة على أن الكلمة هي التي قادت إلى الموت، وعلى أن
الموت كان نتيجة الكلمة، وعلى ارتباط الكلمة بالموت، فهما جانبان لحياة واحدة، هي
حياة (الحلاج).

وفي المنظر الأول من الفصل الأول يظهر (الحلاج) مصلوباً على جذع شجرة، في
ساحة عامة، وفي هذا المنظر يتم تقديم صورة عامة للمسرحية، تضم رؤيتها الحدث،
وتفسيرها إياه، وتضم كل قيمها ومفهوماتها، كما يتم تقديم نهاية الحدث، والذي
ستقدمه المسرحية، وتصور تطوره، وتعتقد، وهو تقديم لا يبطل التشويق ولا يلغي
الرغبة في متابعة التفاصيل، بل يثير الرغبة، ويبتعث التشويق إلى معرفة ما سبق صلب
(الحلاج)، وهو افتتاح يقدم الخاتمة في البدء، مما يمنح البناء شكلاً دائرياً متماسكاً،
يلتقي أوله بآخره، في وحدة شاملة.

ويؤكد ذلك البناء أن الأمور كلها تنتهي حيث تبدأ، لالتقول إن المحصلة صفر،
وإن الحياة تكرر لامعنى له، بل لالتقول إن المعول عليه في الأمور كلها هو المعرفة وتنمية
الإحساس، وتنبيه الوعي، وهو الغاية، التي يمكن أن تقود إلى الخلاص.

ويؤكد ذلك البناء أن الحادثة التاريخية لاكتسب قيمة، ولا تحظى باهتمام،
ولا تعرف حق المعرفة، إلا بسبب حادثة تتلوها، ولذلك يمكن القول إن معرفة التاريخ
تسير في خط تراجعى، لا تقدمى، فحياة (الحلاج) ودعوته الناس إلى الله، ومحكمته،

هي جميعها أمور ماكانت لتحظى بالاهتمام لولا حادثة إعدامه وصلبه، وما ندركه نحن في البدء هو وصلبه، ثم يكون بعد ذلك إدراك ماسبق، ولذلك يجيء بناء المسرحية منسجما مع طبيعة المعرفة التاريخية، التي يبدو أنها معرفة تراجعية.

إن «المنظر الأول أجمل وأروع مناظر المسرحية سواء من الناحية التشكيلية على المسرح أو من ناحية الحركة الدرامية، فلوحة الشيخ المصلوب على جذع الشجرة في خلفية المسرح، وفي أمامية المسرح مجموعة العامة، كأنها كورس اليمين، ومجموعة الصوفية، كأنها كورس الشمال، وبين المجموعتين الواعظ والتاجر والفلاح يديرون الحركة المسرحية، كل هذه العناصر مجتمعة حققت للمنظر الأول قدرا من التكامل الفني لانجد له مثيلا في بقية المناظر»^(١٨).

ويبدو المنظر الأول حريا بأن يكون مستقلا عن الجزء الأول من المسرحية، وألا يكون منظرا منه، فهو افتتاح، وجدير بأن يقدم وحده، ويؤكد ذلك ظهور (الحلاج) في المنظر الأول مصلوبا على جذع شجرة، وظهوره حيا بعد ذلك في المنظر الثاني.

و«المنظر الثاني يشكل البداية الحقيقية للحدث حيث نشاهد (الحلاج) في بيته ومعه (الشبلي) وعليهما خرقة الصوفية، إنهما يتجادلان فيما ينبغي أن يكون عليه الصوفي، ولكنهما يذهبان كل في طريق... (الشبلي) يزداد تمسكا بخرقة الصوفية، و (الحلاج) يخلعها، وعلى مشهد (الحلاج) وهو يحفو الخرقة يسدل ستار المنظر الثاني: أضعف مناظر المسرحية من الناحية الدرامية، وإن كان أعمقها من الناحية الفكرية، فالمنظر يبدأ سكونيا وينتهي بالسكون ولا من تغيير يحدث إلا حين يدخل (إبراهيم بن فاتك) فلا يكاد يحرك الحدث قليلا حتى يخيم عليه السكون من جديد، ساعد على ذلك أن الحديث بين الشيخين أقرب إلى المحاوراة الفلسفية منه إلى الحوار الدرامي»^(١٩).

النزول الى الناس

وفي المنظر الثالث يتطور الحدث، فينزل (الحلاج) إلى الناس، يدعوهم إلى الله، ويستدرجه أحد رجال الشرطة إلى البوح بوجده، ثم يسوقه إلى السجن، . بتهمة

الكفر، وبذلك يكون (الحلاج) قد ألقى كلمته، فينتهي الجزء الأول من المسرحية، و «لقد استطاع المنظر الثالث أن يتحاشى الكثير من عيوب المنظر الثاني، فهو يبدأ وينتهي سريع الحركة محكم الحوار، حافلا بالعديد من الشخصيات . . . وإن القيمة الجمالية لهذا المنظر كان يمكن أن تضاف إليها قيمة فكرية لو أن شاعرنا عني بدراسة مذهب (الحلاج) الصوفي، قدر عنايته بتحقيق دوره الاجتماعي»^(٣٠).

وفي المنظر الأول من الجزء الثاني يظهر (الحلاج) في السجن مع اثنين من السجناء يجاورهما في الخير والشر، وينكر دعوة أحدهما إلى رفع السيف لإصلاح الواقع، وفي أثناء ذلك يدخل (السجان) عليهم غير مرة، ويخرج، مثلما كان (الحلاج) في المنظر الثاني من الجزء الأول قد حاور (الشبلي) وأنكر العزلة عن الناس، ومثلما كان (ابراهيم ابن فاتك) قد دخل عليهما وخرج.

وحركة (السجان) في دخوله على (الحلاج) وخروجه شكلية، لاتدخل في بناء المنظر، ولا ترتبط بمضمونه الفكري، ولا تطور في حواده.

وفي المنظر الثاني من الجزء الثاني، وهو الأخير في المسرحية، تجري محاكمة (الحلاج)، بحضور ثلاثة من القضاة، ينسحب أحدهم، احتجاجا، ويعد هذا المنظر من أجل مناظر المسرحية، بعد المنظر الأول في الجزء الأول، ويمتاز بما فيه من غنى وتنوع، وحركة، وتطور، وهو متماسك البناء، قوي الإحكام، فيه إضحاك، وسخرية مرة، وانتقاد حاد، وجراءة بأسلة، وفضح عنيف، وإدانة كبيرة.

ويلاحظ بناء المسرحية بناء ثنائيا، يقوم على التقابل بين طرفين اثنين، متناقضين ولكنها غير متصارعين، وسرعان ما يتم التخلي عن أحدهما لأجل الآخر، وقد يقود أحدهما إلى الآخر، فيعتنقان، متصالحين، متوافقين، وفي داخل ذلك البناء الثنائي نظام آخر، هو التكرار، على شكل حلقات، يعيد بعضها بعضه.

فالمسرحية تتألف من جزأين، وكل جزء يتألف من منظرين، بإخراج المنظر الأول وعده افتتاحا، والمنظران الأول والثاني، في الجزء الثاني، يشبهان المنظرين الثاني والثالث، في الجزء الأول، ويكرران عناصر فيه، في تناظر ثنائي مزدوج، وبذلك يشبه

الجزء الثاني الجزء الأول، في تركيب بنائه، ويكرره، في تناظر، وتعاقد، يشبه تناظر الرسوم والنقوش على طرفي محراب في مسجد.

والجزء الأول عنوانه الكلمة، والثاني عنوانه الموت، والكلمة دليل حياة، والموت نقيضها، وعلى الرغم من تناقضهما، فهما عند (الحلاج) لا يتصارعان، وإنما يقود أحدهما إلى الآخر، في تضحية وفداء، فيلتقيه ويعتقه، لينفي التقابل والصراع.

فكرة التناقض

إن المسرحية قائمة على فكرة التناقض بين فكرتين، وحل التناقض من غير صراع، باختيار أحد الطرفين، ويتكرر تركيب المناظر تركيباً متشابهاً، يقوم على التناظر، والتشابه بين منظر ومنظر، وفي الشكل التالي ما يوضح ذلك:

المنظر الثاني/الجزء الأول المنظر الأول/الجزء الثاني

١) (الحلاج) و(الشبلي) في بيت (الحلاج) ١) (الحلاج) وسجينان في السجن

٢) نقاش في العزلة عن الناس ٢) نقاش في اختيار السيف

٣) يدخل (إبراهيم بن فاتك) ويخرج ٣) يدخل (السجان) ويخرج

٤) دعوة (الحلاج) إلى الهرب ورفضه ٤) دعوة (الحلاج) إلى الهرب ورفضه

٥) (الحلاج) يختار النزول إلى الناس ٥) (الحلاج) يختار الكلمة

٦) (الحلاج) ينزل إلى الناس ٦) (الحلاج) يمضي إلى المحكمة

المنظر الثالث/الجزء الأول المنظر الثاني/الجزء الثاني

١) (الحلاج) يلتقي الناس في السوق ١) (الحلاج) يلتقي القضاة في المحكمة

٢) (الحلاج) يدعو الناس إلى الله في موعظة ٢) (الحلاج) يتحدث عن نفسه في خطبة

طويلة

٣) الشرطي يسأل (الحلاج) ويستجبه ٣) القاضي يسأل (الحلاج) ويستجبه

إلى البوح

٤) الشرطي يتهم (الحلاج) بالكفر ٤) القاضي يتهم (الحلاج) بالكفر

٥) (الحلاج) يساق إلى السجن
٦) الناس يتخلون عنه
٥) (الحلاج) يساق إلى حتفه
٦) الناس يهتفون بكفره

وفي المنظر الأول من الجزء الثاني يتم اللجوء إلى إظلام المسرح ثم إضاءةه، دلالة على مرور الوقت (ص ١٣٧) وهو لجوء اضطراري، يقسم المنظر، ويحدث فيه خللا، وما يحدث بعد إضاءة النور ليس سوى موقفين، أولهما الإخبار عن هرب أحد السجينين، والثاني دخول الشرطي ودعوته (الحلاج) إلى المحكمة، وهما موقفان يضعان خاتمة للمنظر، وينهيان التوتر فيه، ويبتلان التشويق، ويمكن الاستغناء عنهما، لأن الإشارة إلى هرب السجين ستكرر مرتين آخرين في المنظر الثاني، ولأن القاضي سيذكر في المنظر الثاني ذهاب قائد الشرطة لإحضار (الحلاج) من سجنه، ولأن (الحلاج) نفسه سيظهر في المحكمة بعد حين.

وتتضمن المسرحية استرجاعين اثنين للماضي، الأول (ص ١٢٥ - ١٢٨) يسترجع فيه السجين الثاني ماضيه فيذكر فقره، واهتمام أمه به، وجده في طلب العلم، وإخلاصه له، وخيبته بعد ذلك، وإخفاقه فيه، والاسترجاع الثاني (ص ١٧١ - ١٧٨) يسترجع فيه (الحلاج) ماضيه، فيذكر فقره وجوعه، وأسرته الفقيرة، وجده في تحصيل العلم، وسعيه إلى الطمأنينة النفسية، وتصوفه ورؤيته الشر والفساد، وتغنيه بحب الله، وفنائه فيه.

والاسترجاعان يعتمدان على اللغة فحسب، ولا يقومان على شيء من استحضار الماضي، وتمثيل قسم منه، ففي كل من الاسترجاعين يتم سرد الماضي، ووصفه في قصيدة طويلة.

والمسرحية تثير عدة قضايا فكرية، يحدث فيها تناقض بين فكرتين، ومن ذلك: التناقض بين عزلة الصوفي عن الناس، ونزوله إليهم، والتناقض بين اختيار السيف واختيار الكلمة لتقويم الواقع، وهو تناقض فكري، لا يتحول إلى صراع، ويظهر في مواضع متفرقة من المسرحية، من غير ترابط، ولا انسجام، ولا تطور، وهو تناقض يعلن عنه إعلانا مباشرا، في وصف تقريره مباشر، من غير أن تمثله أحداث ومواقف، والشكل الذي يقدمه هو شكل حوار فكري بين اثنين، هما (الحلاج) و (الشبلي) تارة، والحلاج والسجين تارة أخرى، «فلا نجد صراعا بالمعنى المسرحي، وإنما نجد حوارا فكريا خالصا، يكاد يجعل المسرحية مسرحية ذهنية خالصة»^(٣١).

ولا بد من الإشارة إلى أن المسرحية تعتمد في تقديم (الحلاج) على التعبير

اللغوي، والوصف الذهني المجرد، أكثر مما تعتمد على الأفعال والأعمال والمواقف، فتضع على لسانه كلمات وقصائد طويلة، أكثر مما تضعه هو نفسه في مواقف وأفعال. «إن المعالجة الذهنية الخالصة . . هي التي أضعفت من حركة الدراما في المسرحية، وغلبت طابع الغناء والتجريد، في حوارها ومواقفها وشخصياتها، ولم تجعلنا نعاني مأساة (الحلاج) معاناة وجدانية عميقة، وإنما تأملناها بعقولنا تأملاً»^(٣٢).

الاداء الشعري واللغوي

ولقد كتبت (مأساة الحلاج) بالشعر المبني على التفعيلة، وقد تم استخدام أربعة أنواع من التفعيلات، وهي: «مستفعلن» و «مفاعلتن» و «فعولن» و «فعلن»، والواحدة منها تتكرر على السطر الواحد مرات غير محدودة، ولكنها ليست كثيرة، على الأغلب.

وتظهر القافية واضحة في ثلثي الأسطر، ولكنها متنوعة، وليست خاضعة لنظام معين، وغالبا ما تتتابع عدة مرات، ثم تغيب، لتظهر ثانية، في روى آخر، ولكنها في كل الأحوال لا تلتزم.

ويمتاز الشعر بالعمق والتكثيف، والبعد عن الشرح والتفصيل والإسهاب، وإن كان لا يخلو من التطويل في بعض المواضع، وهو شعر يعتمد على التعبير بالصورة التي تحمل المعنى وتنقله بما فيها من جدة ورهافة وإدهاش، ولا يعتمد على المعنى اللغوي المباشر، إلا نادرا.

«إن ما يميز لغة (مأساة الحلاج) هو أنها تنبع من الحدث نفسه، ومن الشخصية المسرحية نفسها، وتتغير لتغيرها، ولعل إدراك هذه الحقيقة هو الذي جعل المسرحية ناضجة الأداء الشعري، واللغوي»^(٣٣).

ولكن في المسرحية بضع قصائد طويلة، تكشف شخصية (الحلاج)، وتوضح أفكاره، ولكنها لا تساعد في تطوير الحدث، ويقف عندها الفعل، ويتعرقل سير المسرحية، ومنها القصيدة التي يلقيها (الحلاج) في الناس، يدعوهم فيها إلى الله، وتمتد على أكثر من خمسة وأربعين سطرا، وتشغل خمس صفحات من القطع الصغير (ص ٧٤

(٧٨-)، ومنها أيضا القصيدة التي يليها (الحلاج) أمام القضاة يتحدث فيها عن نفسه، ويذكر ماضيه، وتمتد على أكثر من خمسة وستين سطرا، وتشغل سبع صفحات من القطع الصغير (ص ١٧١ - ١٧٨)، ومن تلك القصائد أيضا قصيدة يليها السجين الثاني أمام (الحلاج) يتحدث فيها عن ماضيه، وتمتد على أكثر من ثلاثين سطرا، وتشغل ثلاث صفحات (ص ١٢٥ - ١٢٨).

وتبدو مثل تلك القصائد جميلة، بما فيها من شعر، ولكن «لا يكفي أن يتدفق الشعر الرائع بشكل طبيعي من شخصية من الشخصيات، إذ لابد وأن يقنعنا هذا الشعر بأهميته للحدث، ويمدّ مساعدته على استخراج أقصى الأعماق العاطفية، التي يمكن استخراجها من الموقف»^(٣٤).

إن (شكسبير) في مسرحياته الناضجة حين يقدم ماقدم يبدو كسطر شاعري فحسب، لا يعطل هذا السطر الحدث أبدا، ولا يخرج قط عن الشخصية، بل إن ما يحدث هو العكس، يقوى السطر من الحدث ومن الشخصية، ولا نشعر قط أن سطورا جميلة من الشعر طرأت على فكر (شكسبير) وأراد أن يقحمها على النص بطريقة ما، ولا أنه لجأ إلى الشعر ليملأ فراغا تخلف من نضوب إلهامه الدرامي، ورغم أن السطور تثير دهشتنا فهي تتلاءم مع الشخصية، أو بالأحرى تضطرننا إلى تغيير فكرتنا عن الشخصية بحيث تصبح متلائمة معها»^(٣٥).

ولابد من الإشارة إلى الرهافة في اختيار الكلمات، والدقة في إقامة التعبيرات، لتحمل فكر (الحلاج) وتعبر عن روحه، وتدل على عصره، وهي على الرغم من ذلك كله رقيقة مألوفة، منها (زنديق - ص ١٥) و (طرق الصوفية ص ٢٥) و (جباة بيوت المال) (ص ٤٠) و (لاحب إذا لم تخلع أوصافك) (ص ٥٨).

ولا بد من الإشارة أيضا إلى جمال الصور الفنية، بما فيها من جدة وإثارة وإدهاش، وقدرة على حمل المعنى، ونقل الموقف، وتصويره.

ولكن مافي الكلمة والصورة من جمال، يأتي «على حساب دينامية الحدث بتجميده في الإطار الاستاتيكي، وعلى حساب دموية الشخصية بصبغها باللون

الفكري، وعلى حساب المادة الكلامية بجعلها أقرب إلى المحاوراة منها إلى الحوار. فالكلمة أهم من الحركة، والفكرة أهم من الشخصية، والصورة أهم من الموقف، لذلك وجدنا الكاتب يعتمد إلى البدائل الفنية لتسخين المسرحية، إلى وهج المضمون وحرارة الشعر، إلى دفء الكلمة، ومأساوية القصة»^(٢٦).

ولكن على الرغم من ذلك كله يمكن أن تعد المسرحية «الخطوة الواسعة التي خطاها المسرح الشعري المصري والعربي نحو تقديم عالم شعري له انتظامه وعلاماته، يتوحد فيها الشعر والدراما»^(٢٧).

الحواشي

- ١ - عبد الصبور، صلاح، مأساة الحلاج، دار الاداب، بيروت، ط. ثانية، ١٩٦٩، قطع صغير، ٢٠٨ صفحة طبعت أول مرة في دار القلم، القاهرة، ١٩٦٦.
- ٢ - المصدر السابق، ص ٢٠٦.
- ٣ - المعري، أبو العلاء، رسالة الغفران، تح. د. عائشة عبدالرحمن، دار المعارف، القاهرة ط. خامسة، ١٩٦٩، ص ٤٥٣.
- ٤ - بدوي، عبدالرحمن، شخصيات قلقة في الإسلام، مكتبة النهضة، القاهرة، ١٩٤٦، ص ٧٠.
- ٥ - عبدالصبور، صلاح، مأساة الحلاج، ص ٢٠٥ - ٢٠٦.
- ٦ - بدوي، عبدالرحمن، شخصيات قلقة في الإسلام، ص ٦٧.
- ٧ - عبدالصبور، مأساة الحلاج، ص ٧٧ - ٧٨.
- ٨ - بدوي، عبدالرحمن، شخصيات قلقة في الإسلام، ص ٧٩.
- ٩ - عبدالصبور، صلاح، مأساة الحلاج، ص ١٩٠ - ١٩١ - ١٩٢.
- ١٠ - المصدر السابق، ص ١٣٦ - ١٤١.
- ١١ - عبدالصبور، صلاح، حياتي في الشعر، دار اقرأ، بيروت، ط. ثانية، ١٩٨١، ص ١٦٥ - ١٦٦.
- ١٢ - العالم، محمود أمين، الوجه والقناع في مسرحنا العربي المعاصر، ص ٢٥٨ - ٢٥٩.
- ١٣ - خشبة، سامي، شخصيات من أدب المقاومة، ص ٣٥.
- ١٤ - العشري، جلال، مأساة الحلاج، مجلة الكتاب العربي، القاهرة، ع ٢٩ أكتوبر ١٩٦٦ ص ٤٤.
- ١٥ - العالم، محمود أمين، الوجه والقناع في مسرحنا العربي المعاصر، ص ٢٦٥.
- ١٦ - خرطيل، سامي، أسطورة الحلاج، دار ابن خلدون، بيروت، ١٩٧٩، ص ١٨١.
- ١٧ - المصدر السابق: ص ١٨٢.

- ١٨ - العشري، جلال، «مأساة الحلاج»، ص ٤٥.
١٩ - المصدر السابق، ص ٤٥.
٢٠ - المصدر السابق، ص ٤٦ - ٤٧.
٢١ - العالم، محمود أمين، الوجه والقناع في مسرحنا العربي المعاصر، ص ٢٦٤.
٢٢ - المصدر السابق، ص ٢٦٥.
٢٣ - أطيمش، محسن، الشاعر العربي الحديث مسرحيا، وزارة الإعلام، بغداد، ١٩٧٧، ص ٢٩٦.
٢٤ - إليوت، ت. س، مقالات في النقد الادبي، تر. د. لطيفة الزيات، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، لاتا، ص ٦٨.
٢٥ - المصدر السابق، ص ١٠٨ - ١٠٩.
٢٦ - سرور، نجيب، اه ياليل يا قمر، تقديم جلال العشري، دار الكاتب العربي، القاهرة، ١٩٦٨، ص ٥، من تقديم العشري.
٢٧ - عبدالقادر، فاروق، ازدهار وسقوط المسرح المصري، وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٨٣، ص ١٩٠.





التمتد المسرحي

في المنظر الأدبي

عبد الكريم برشيد

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

تساؤلات حول معنى الفن . . .

إن المناهج النقدية - بكل ما تحمله من أدوات ومصطلحات - ليست في نهاية الأمر سوى أجوبة لأسئلة سابقة: أسئلة تتعلق بماهية الابداع وبدوره ووظيفته وادواته المختلفة. ولقد عمد النقد العربي - في استعارته للمناهج الغربية - الى تبني الاجوبة الجاهزة، هذه الاجوبة التي عزلتها عن شروطها الموضوعية وعن اسئلتها الاساسية. فقد أخذها كحقائق تامة الخلق والبناء، الشيء الذي جعل هذه المناهج، تبقى غريبة وبعيدة عن الأعمال الادبية والفنية. ان المناهج النقدية - وهي اختيارات فكرية بالاساس - لا يمكن أن تؤسس وتبنى الا استجابة للتساؤلات التالية:

- ما هو الفن؟

- ما هو دوره ووظيفته؟ وكيف نريده أن يكون؟

- هل نريد أن يكون جيلا؟
- هل نريد أن يكون شيئا نافعا؟
- هل نريده مؤثرا في النفس البشرية؟
- أم نريده ان يكون للذات مغيرا، ولما حولها ايضا؟

١- أن الجمال قيمة كلية، له ماهية واحدة حقا، ولكن له مظاهر مختلفة . وان البحث في هذا الجمال لابد أن يترابط بماهيته، أي بثوابته لا بمتغيراته، وأن القول باتخاذ الجمال - كهدف أساسي للابداع الادبي والفني - لابد أن يؤدي بالضرورة الى ما يسمى بنظرية (الفن للفن) أي أن يصبح الجمال غاية في حد ذاته في حين أنه مجرد أداة كما سنرى .

٢- أما عندما نربط الفن بما هو نافع، فإنه لابد أن يصبح وسيلة كذلك؛ وسيلة لغايات، استهلاكية قريبة، الشيء الذي يخرج بالفن عن ماهيته الاصلية ليصبح مجرد صناعة أي ايجاد شيء ما من اجل وظيفة ما (كرسي للجلوس - باب للدخول - صندوق للملابس - سرير للنوم...) ثم إن النفعية لابد أن تقود بالضرورة الى شيئين: التعليمية والاخلاقية وهما شيئان لا علاقة لهما بالفن أساسا.

٣- وعندما نربط الفن بما قد يحدثه من أثر في نفسية المتلقي، فإن هذا أيضا لا يمكن أن يؤدي الى ما نبتغي، وذلك باعتبار ان الفن نشاط اجتماعي قبل كل شيء، لذلك فإن التأثير - كما نعلم - لا يمكن ان يتم الا من خلال قناتين: قناة الوجدان أو قناة العقل، ومتى ما انفصل التأثيران: العقلي والوجداني عن بعضهما، فإن ذلك لابد أن يؤدي الى فسادهما معا فالتأثير الوجداني وحده يؤدي الى التطهير (التطهير) أي الاكتفاء باحداث التغيير داخل ذات الفرد فقط.

أما التأثير العقلي - القائم على المجردات وحدها - فغالبا ما يؤدي الى حدوث استجابات ميكانيكية آلية . ومن هنا كان تلازم القناتين وتكاملهما شيئا ضروريا لمخاطبة الحس والعقل معا . ويبقى التأثير في الختام - بالرغم من قيمته وخطورته - مجرد وسيلة فقط، وسيلة نحو هدف أو اهداف معينة .

٤- ويأتي التغيير في الأخير ليكون هو الهدف الحقيقي والجوهري للنشاط الفني، ولكل مظاهر الابداع المختلفة. وتنبع الحاجة الى التغيير من كون أن الانسان كائن يتصور، أي أنه يمتلك في ذاته القدرة على الحلم والتخيل الذهني. ان علاقة الانسان بما حوله هي علاقة جدلية، فهو يتأثر بالمحيط ويؤثر فيه أيضا. ان من طبيعة الحيوان ان يتكيف بحسب ما تمليه عليه ظروف البيئة، ولكن الانسان - على العكس من ذلك تماما - يسعى الى ان يكيف الظروف وذلك بحسب مشيئته وارادته وتصوراتهِ وحاجاته المختلفة. ان كل انسان - ومهما كانت طاقاته ومؤهلاته العقلية - هو بالضرورة كائن مبدع. وان الاختلاف بين الناس هو اختلاف بالاساس في قوة او ضعف ملكة الابداع، وليس في وجودها او عدم وجودها. فالابداع شيء مشترك بين الجميع، ولذلك فقد أمكننا أن نتواصل مع الرسامين والشعراء والمثليين، وان نتحاور معهم انطلاقا من نفس المعطيات المشتركة. وان تصورات الانسان - ومهما جمح بها الخيال - فلا يمكن ان تكون الامتلفة من حاجيات الانسان الاساسية ومن ظروفه وبيئته وواقعه. ومن هنا كان الفن اجتماعيا بالضرورة.

ان الفنان - واذا كان لايد ان نصنفه - فلا يمكن ان نضعه الا في قطاع العمال، ولكن مع فارق أساسي وجوهري، وهو ان العمل لديه لا يتم - كما هو الامر بالنسبة لعمال الاوراش والمعامل - داخل اطار العضلات فقط، كما أنه ايضا لا ينحصر - كالمثقفين - في اطار الذهن وحده. انه يتعدى كل ذلك، ليشمل كل الطاقات الموجودة لدى الانسان - ما ظهر منها وما خفي - ابتداء من نفس المبدع ووجدانه وخياله، ومرورا بذهنه المفكر، وانتهاء الى عضلاته التي تمثل أو ترقص أو ترسم أو تنحت أو تعزف.

ان فعل التغيير، لابد ان يمر عبر مراحل اساسية مهمة هي :

١- التصور الذهني

٢- الادراك العقلي

٣- الفعل الحسي والعملي

وبهذا، يكون الفن في جوهره وحقيقته، صناعة للواقع الجديد، وتخطيطا للمستقبل، وتبشيرا ايضا، بما سوف يأتي.

التغير بين مفهومي التطور والتقهر . . .

عندما نتحدث عن التغير فلا بد أن نحدد اتجاهاته وأهدافه، وذلك حتى لا نمشي الى الخلف عوض ان نمشي الى الامام. وحتى يلامس حاجيات الانسان الضرورية والاساسية.

وان اتجاه التغير لا يمكن ان يكون الا الى المستقبل. وذلك لأن التغير يرادف التطور وليس التقهر.

أما عن الأهداف، فلا يمكن أن تكون الا محصورة في اطار ما تطمح اليه الجماهير العريضة أي تلك القوى الحية، التي تدفع الى الامام وليس تلك التي تجذب الى الخلف.

- وحتى يتمكن الفن من التغير فقد وجب أن يؤثر اولا.

- وحتى يمكن ان يؤثر، فقد وجب أن يكون جميلا وممتعا وجذابا. ومن هنا كانت

الجماليات الفنية، شيئا في صلب الابداع، وليست شيئا مكملا او مضافا او مجرد حشو.

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakrhit.com>

- فالجمالية اداة لتحقيق التأثير.

- والتأثير وسيلة لأحداث التغير.

- والتغير، عملية تبدأ من البسيط الى المركب، أي من ذات الفرد، وذلك مرورا

طبعاً بذات الجماعة، وانتهاء الى الواقع التاريخي، هذا الواقع الذي تصنعه الجماعات عبر العصور المختلفة.

ان من طبيعة الانسان ان يسعى دائما الى التغير، لأن كل جماعة تأتي الحياة، لابد

أن تحمل واقعها معها، تحمله اولا كتصور، ثم ثانيا كحقيقة. فهناك شعور يتفجر داخل

الجماعات والأحاد. شعور بأن الواقع الآني - بكل قوانينه وتركيباته المختلفة - هوشىء

معطى، وليس شيئا متولدا عن حرية الاختيار. انه تركة وإرث، شيء صنع في الماضي.

بناء على تصورات مخالفة، ومطامح مغايرة. ومن هنا يتفجر رفض الانسان لكل شيء لم

يشارك في صنعة وابداعه. هذا الرفض لا يلغي التصورات القديمة كلياً، وإنما يعمل

على إغنائها وتعميقها وتصحيح بعضها، وذلك استجابة لما يحمله الحاضر الآتي من إضافات ومساهمات. ان الانسان في حقيقته الجوهرية كائن يتغير ويغير أيضا. فالفن باعتباره عملية ابداعية يسعى بالاساس الى تحقيق المشاركة، سواء تعلق الأمر بالتذوق او الاحساس او الفعل. وتأتي هذه المشاركة استجابة لفطرة الانسان الاجتماعية. فهناك اقتناع باطني لدى الانسان، بأن الواقع - بكل ما يحمله من تناقض وتجانس، ومعلوم ومجهول، وظاهر، وباطن - لا يمكن أن يغيره شخص بمفرده. وان انواع الانفعالات المختلفة، من فرح وألم ويأس وقلق وخوف، ورجاء، أكبر وأرحب من ان تتحملها ذات واحدة. من هنا اذًا، جاءت المدن والاحتفالات والاسواق والساحات العامة، استجابة باطنية لارادة العيش (مع) الآخرين. فالانسان المبدع، كائن يعيش بالآخر، ومع الآخر، وفي صراع مع الآخر، ليحقق الوجود الآخر وهو الوجود/ الحلم. وان عمليات التغير - وكيفها كانت - لا بد أن تكون محملة بأكثر من احساس وأكثر من شعور.



- الشعور بالحرية أولاً.
- الشعور بالقدرة ثانياً.
- الشعور بالمعرفة ثالثاً.

ان الانتقال بالاشياء، من صفة الى اخرى، ومن حالة الى حالة أخرى مغايرة، لا بد أن يعطيك شعوراً بأنك حر، أي أنك تمتلك ارادة التغير. وعندما نريد نقدر - كما يقول المثل الفرنسي - ومن هنا ينبع الشعور بالقدرة، وذلك لأن التغير فعل بالاساس؛ فعل يتطلب المقدرة، كما يتطلب المعرفة أيضاً؛ اي معرفة اسرار ومفاتيح قوانين الموضوع المراد تغييره. فالاشياء تتغير انطلاقاً أولاً من قابليتها على التغير، وثانياً، بالاستناد الى قوانين فيزيائية أو كيميائية او اجتماعية معينة.

ومن هنا نخلص الى الحقيقة التالية: وهي أن الحرية والمقدرة والمعرفة شروط اساسية لازدهار حركات الابداع الفني والادبي، وذلك عبر كل مراحل التاريخ المختلفة، ما مضى منها وما سوف يمضي.

بين الواقع الواقعي والواقع الفني . . .

ما يهمنى الآن، هو معرفة أكثر الأدوات فاعلية، لتفسير الظاهرة الابداعية من جهة، ولمعرفة جغرافية العمل الادبي - سواء كان شعرا او قصة او مسرحا - من جهة أخرى.

ان بعض المناهج النقدية تركز على الظروف الاجتماعية للمبدع، بينما يركز البعض الآخر على عقدة النفسية وعلى مكبوتاته واحلامه وأوهامه، الشيء الذي يجعلنا نتساءل هل الإبداع هو مجرد انعكاس أمين للواقع الاجتماعي أو النفسي. أم انه خلق لواقع جديد مغاير؟ من المؤكد أن الابداع - أي ابداع - لا يمكن أن يتشكل الا من خلال روافد ومصادر مختلفة. مصادر بضعها نفسي باطني، وبعضها الآخر اجتماعي تاريخي. ولكن هذا الابداع، عندما يصبح بناء مكتملا وتاما، فإنه لابد بالضرورة ان يستقل عن روافده وعن كل مكوناته الاساسية. وبهذا يعلن القطيعة مع كل المصادر التي اوجدته، ابتداء من المناخ التاريخي، وانتهاء الى المبدع نفسه، ذلك لأنه يصبح عالما مستقلا، له اجواؤه ومناخه وفضاؤه وشخصياته ومواقفه وشمسه وظله وجغرافيته الخاصة.

ان الابداع ولادة، وكل ولادة هي بالاساس اضافة. انها حياة جديدة، متولدة عن حياة اسبق حقاً، ولكنها مختلفة عنها. فعندما نقول عن الطفل بانه امتداد لأبيه، فإن ذلك لا يمنع ان يكون عالما مستقلا، وان تكون له هوية مغايرة، وشخصية مختلفة، وتركيب نفسي وعقلي خاص. ومن هنا، كان الابداع الفني في جوهره واقعا جديدا مغايرا. انه يستمد حياته حقا من الواقع التاريخي، ولكنه في المقابل، يؤثر في هذا الواقع ايضا. انه أكثر تماسكا وأكثر منطقية ومعقولة من الواقع اليومي. فمن الممكن ان تحدث الناس عن شخص مثلا، شخص قام صباحا، ارتدى ملابسه كالعادة، تناول طعام الفطور مع اهله. ركب الحافلة مع الناس. والتحق بمقر عمله. دخل مكتبه بعد ان حيا الجميع. جلس الى مكتبه يتفحص الاوراق. احس بصداق في رأسه. ثم بعد ثوان. مات، فلو حدثت الناس بمثل هذا الحديث لصدقوك. لأنه شيء ممكن الوقوع. ولكن، ماذا يمكن أن يكون رد فعل الجمهور، لو أنك نقلت له نفس هذه الصورة الى

المسرح . لتصور ان الستارة تفتح على شخص ينهض من نومه (ارتدى ملابسه كالعادة . تناول طعام الفطور مع أهله . ركب الحافلة مع الناس . والتحق بمقر عمله . دخل مكتبه بعد ان حيا الجميع . جلس يتفحص الاوراق . فجأة احس بصداق في رأسه . ثم بعد ثوان . . مات) وتنزل الستارة ، وتضاء القاعة . لو حدث مثل هذا في المسرح ، لضج الجمهور ، ورمى الكاتب والمخرج والمدير والممثلين والتقنيين بالحجارة ، ذلك لأن الموت في العمل الأدبي او الفني هو في حقيقته حكم ؛ حكم ينطق به الكاتب والفنان . وان الاحكام - كيفما كانت - فإنها ابدًا لا يمكن ان تنفصل عما يبررها . انها تستند دائما الى مقدمات وحجيات معقولة .

ان العالم قائم بالاساس على الفوضى ، وهي فوضى اجتماعية سياسية في شقها الاول ، وميتافيزيقية غيبية في الشق الثاني . في الأول نجدها قابلة للتساؤل وللتغيير ، اما في الثاني فإن التساؤل لا يمكن ان يفضي الى شيء ، ذلك لأنه من الممكن ان نتساءل عن حقيقة الفقر - وذلك باعتبار انه فوضى في التوزيع - لتجد للتساؤل جوابا محددا . ولكن ، هل يمكن ان نتساءل عن حقيقة الموت والعدم والمجهول والروح ؟ فالابداع إذاً ، لا ينقل هذه الفوضى كما هي - في مظهرها وقشورها - ولكن ، كما هي في جوهرها وحقيقتها . الشيء الذي يمكن ان يجعل المبدع يستنسخ الواقع المزيف . عوض ان يبحث عن الواقع الحقيقي . فالمهم إذاً ، ليس هو ان نقل الأشياء كما هي . ولكن ، كما يمكن ويجب ان تكون . وبهذا ، يمكن للفن أن يكون أكثر صدقا وأكثر منطقية ومعقولة من الواقع اليومي .

الابداع الفني : مصادر وأبنية . .

وعندما نحاول ان نعرف العمل الابداعي - كبنية متماسكة تشكلت من خلال روافد ومصادر مختلفة فإننا نجد انفسنا امام اتجاهين ومنهجين اساسيين المنهج الاول نفسي والثاني اجتماعي . الاول يجعل من المبدعين مجرد مرضى ، كما يجعل من الابداع الفني مجرد تصعيد للمكبوتات الباطنية . اما المنهج الثاني فيحصر المرض داخل الوضع الاجتماعي ، وذلك في الوقت الذي يجعل من المبدعين اطباء الواقع المريض .

ويمكن ان نتساءل الآن مع المنهجين، أين يكمن الداء؟ هل في الذات او في الموضوع؟ هل في المبدع أو الواقع؟ وأين يمكن ان نحدث التغيير؟ هل على مستوى الافراد. او مستوى الجماعات. هذه التساؤلات لا يمكن ان تفضي بنا الا الى تساؤل اساسي آخر هو هل هناك انفصال بين العالمين: الجواني والبراني، حتى نقيم بينهما حدودا وهمية، وحتى نجعل من الاول ميدانا لعلم النفس، والثاني لعلم الاجتماع؟ اننا نعلم، ان الابداع من انتاج فرد، وان هذا الفرد يعيش داخل جماعة، وان هذه الجماعة تعيش داخل مكان وزمان محددين، وان هذه الجماعة ايضا لها تاريخ وماض وتراث ولغة وثقافة واخلاق وانواع معينة من العلاقات الانسانية المختلفة. والشئ الذي يجعل الفرد المبدع - وهو ذات فردية - يتأثر بما حوله. ويؤثر فيه أيضا، فهو - كما رأينا - لا يعيش مع الواقع الخارجي في توافق كلي، وذلك لأن بينهما نوعا من التصادم المستمر، لذلك يأتي الابداع في الختام، ليكون خلاصة طبيعية للصراع بين الذات والموضوع، بين المبدع والواقع (من هنا أمكن القول، بأنه يستحيل الفصل بين العالمين: الجواني والبراني).

ان النقد المسرحي، هو بالاساس نقد للعمل الابداعي، أي لهذا الواقع الجديد المركب، والذي له هوية خاصة ومتميزة. فهو من جهة، يشابه الواقع الاجتماعي والنفسي، ولكنه في نفس الوقت، يختلف عنها اختلافا جذريا.

وان ما يميز المنهج النفسي في النقد، هو أن الذين طبقوه في أول الأمر لم يكونوا من المشتغلين في الادب أو الفن، وانما كانوا من علماء النفس ومن المحللين النفسيين، ابتداء من فرويد ثم يونغ من بعده، وذلك في كتابه (السيكولوجية التحليلية وعلاقتها بالعمل الشعري) كما ان هناك كتاب (انجار بو) لما ري بونابارت، والذي كتب مقدمته «فرويد» نفسه. كما يمكن أن نذكر كتاب (اخفاق بودلير) لرينيه لفارج. (واللاشعور في اثار راسين وحياته) و (فيدر) لشارل مورون. وان التركيز عند هذا المنهج، لا يقوم على المتن الادبي او الفني، ولكن على يوميات الاديب او الفنان، وعلى المستندات والشهادات والاقوال، وكل ما من شأنه ان يلقي الضوء على حياة المبدع الباطنية. ومن

خلال هذه الاطلالة السريعة على المنهجين، الاجتماعي والنفسي نخلص الى الحقيقة التالية، وهي ان دراسة الابداع لا يمكن ان تقوم الا على اساسين اثنين:

- دراسة المصادر

- دراسة الابنية

وان المنهجين، النفسي، والاجتماعي لا يخرجان مطلقا عن دراسة المصادر، اي البحث في خلفيات الابداع وظروفه وليس دراسته في حد ذاته كما ينبغي ان يكون.

- فالمنهج النفسي يبحث في الوعي الخلاق وليس في الخلق نفسه.

- والمنهج الاجتماعي يدرس ظروف الابداع وملابساته ومناخه وليس الابداع نفسه. انها معا يبحثان في المصادر وليس في الابنية. انها يسألان: من أين جاء الابداع؟ هذا في الوقت الذي كان عليهما ان يسألا: كيف جاء؟ وما هي طبيته كبنية متكاملة؟

ان هذه الابنية تقوم في الشعر مثالا على أساس اللغة، لذلك كان لابد للنقد من الرجوع الى علم اللغة والنحو والعروض والبلاغة وعلم الدلالات. اما المسرح فيقوم على أسس مختلفة ومتعددة الكلمة - الضوء - الصوت - الظلام - الظل - اللون - الرقص - الايماء - الازياء - لهذا، كان لابد لأدوات النقد المسرحي، ان تكون بالضرورة متعددة ومتنوعة، وشاملة لكل ادوات النقد الشعري والتشكيلي والموسيقي ولغيرها من الفنون الأخرى المختلفة.

ولما كانت دراسة البنية لا يمكن ان تنفصل عن دراسة المصدر - اي المبدع - وذلك باعتبار انه كائن اجتماعي يزاول نشاطا معيناً داخل المجتمع - فقد كان لابد من الرجوع اليه، ولكن ليس من خلال ما هو خارج النص الادبي او الفني. ان المبدع بالاساس هو ابداعه، وابداعه فقط. فالانسان في حقيقته حالات من الوجود. وهي حالات تتغير وتبدل بحسب حوار الذات مع ما حولها. وبهذا، فهو ليس ذاتا موحدة، جامدة ومستقرة، حتى يمكن معرفتها ودراستها وتحديد طبيعتها. انه بالاساس مجموعة من الذوات المختلفة، وهي ذوات تتفق في ما هو اساسي وجوهري، وتختلف في ما هو

ثانوي وعرضي . فشكسبير الذي كتب (روميو وجوليت) ليس هو شكسبير الذي كتب (هملت)، وشكسبير الذي كتب (هملت) ليس هو الذي كتب (عطيل) او (ماكبث) أو (الملك لير). فالانسان في حالة الفرح هو غيره في حالة الغضب، وهو في حالة الاطمئنان غيره في حالة القلق. وبهذا كان من غير الممكن ان نفهم جيدا مسرحية (هملت) من غير ان نتمثل شكسبير وهو يعيش حالات القلق والتمزق الباطني. وان هذه الحالات - ومهما اختلفت وتنوعت - فإنه لابد أن ترجع كلها الى الواقع الاجتماعي، وهو واقع يؤثر في الابداع ولكنه ليس هو الابداع ذاته.

من الواقعي الى الحقيقي . . .

ان القول بارتباط الابداع بالواقع لا يمكن ان يكون الا صادقا، لكن ذلك لا يمنعنا من التساؤل ما هو الواقع أولا؟ وكيف يمكن ان نرتبط به؛ وهل وظيفة الابداع تنحصر في هذا الارتباط؟ ان هذا القول الاخير لا يمكن ان يؤدي الا الى المحاكاة الارسطية.

فالابداع مطالب بأن يرتبط بالحقيقة. والواقع ليس حقيقيا في كل الحالات، وذلك لأنه غالبا ما يكون مزيفا. خصوصا فيما يخص قشوره الخارجية؛ هذه القشور التي تكتسي بأصباغ مختلفة. الشيء الذي يجعل الحقيقة كامنة فيما وراء صور الواقع ومظاهره الخارجية المزيفة. ان الحقيقة اذن، ليست هي هذا الواقع الواقع، وانما هي ذلك الواقع الذي كان يجب ان يقع، ولكنه - ولعطب ما - فقد طفا الزبد فوق الماء، واستقر الجوهر في الاعماق؛ بعيدا عن الاعين، وعن دائرة الاحساس.

ان الارتباط بالواقع - من خلال جزئياته ومتغيراته - هو من اختصاص وسائل الاعلام، اما حقيقته الجوهرية فهي المجال الحقيقي للابداع الادبي والفني، سواء كان شعرا ورسم او مسرحا او رواية او قصة. فالواقع الذي يجب ان يرتبط به الابداع هو ذلك الواقع (الغائب). الغائب بالفعل والحاضر بالقوة، وهو واقع له وجود في الزمن المستقبلي، ومن هنا كانت الواقعية في الاساس تعني تجاوز الواقع الانساني المزيف. وبهذا يصبح الحلم فعلا مشروعا للوصول الى الحقيقي. وما الابداع السحري - في جوهره -

سوى ذلك الحلم الجماعي ، الذي يشارك الجميع في خلقه وإيجاده ، وهو حلم يقوم على أساسين اثنين :

- رفض الواقع كما هو ، لأنه واقع مزيف .

- الحلم بواقع مستقبلي جديد ، قائم على أساس الحقيقي ..

ودفعاً لأي التباس فإني أميز بين نوعين اثنين من الحلم ، الحلم الذي يملكنا - بما له من قوة وسحر - فيصنع منا ما يريد ، وهو حلم ليس لنا به علاقة في مجال الابداع . اما الحلم الثاني ، فهو ذلك الذي غملكه - وذلك من خلال معرفتنا بأسراره وقوانينه - الشيء الذي يمكننا من أن نصنع منه ما نريد ، وذلك هو الحلم الذي نريده أساساً للرفض والابداع . يقول اندريه مالرو (ان الفن ليس احلاماً ، بل هو تملك لخاصية الاحلام) .

ولكن كيف يمكن ان نتوصل الى اكتشاف هذه الحقيقة ، حقيقة جوهر الواقع وجوهر العلاقات الدقيقة التي تربط بين الاجزاء المتباينة والمتعارضة فيما بينها؟ وكيف نحدد طبيعة هذه الاجزاء ودورها ووظيفتها داخل (ماكينة) المجتمع؟ أعتقد انه لا يمكن ان نجيب على هذه الاسئلة الشائكة ، بدون دراسة معمقة لطبيعة الادراك ، اقرار اولاً ان الحقيقة مطلقة وليست نسبية - كما يقول بذلك بيرنديللو في مسرحه - وان الشيء النسبي ليس هو الحقيقة في حد ذاتها وانما هو ادراكنا لها ؛ هذا الادراك الذي يتم من خلال منطلقات وزوايا مختلفة ، فقد يحدث ان يرى الجائع في القمر خبزاً ، وقد يحدث ان يراه البخيل درهماً . ولكن القمر في كل الاحوال لا يمكن ان يكون اقمرأ . ومن هنا كان لابد ان نميز بين نوعين من الادراك ، احدهما يكتفي بقراءة عناوين الاشياء والثاني يغوص في اعماقها ليعرف حقيقتها وجوهرها . الاول نفعي ، لأنه لا يدرك الاشياء الا بحسب ما لها من نفع بالنسبة اليه . مثال ذلك ، ماسح الاحذية الذي لا يرى من الناس الا احذيتهم فقط . اما الثاني فهو ادراك في متحرر من النفعية ، ولذلك فقد كان ادراكا شاملاً وعاماً ، يرى الاشياء في عموميتها وفي شموليتها .

بين النقد المسرحي والايديولوجيا .

ومن هنا كان النقد الادراك - القائم على مبادئ ايديولوجية معينة - هو ادراك

نفعي وموضعي وجزئي ، لأن المبدع ساعتهـا - لا يدرك الاشياء كما هي - ولكن كما يريد ان يراها، فنظرتـه إذأ، قائمة على النفعية . أي أنه يوجه ادراكه نحو المصلحة، وهو بهذا لا يمكن ان يكون الا كـماسح الاحذية، الذي لا يرى من الناس الا احذيتهم، واحذيتهم فقط . وعندما يعمل النقد على تبني هذا النوع من الادراك فانه بذلك، انما يصادر كل الامكانيات الهائلة المتوفرة للادراك الحر . ان الحقيقة شيء موضوعي وليست ذاتية، انها ما هو كائن بالفعل وليس ذلك الذي نريد ان يكون .

وبهذا يمكن القول عن النقد الايديولوجي بأنه أولا نقد غير علمي ، وبأنه ثانيا الزامي ، وانه اخلاقي ثالثا، ورابعا مدرسي .

فالناقد يتعامل مع النص الادبي والفني انطلاقا من نصوص فكرية يحملها داخله . انه بالاساس نصوص في مقابل نصوص، وبهذا كان لا يستنتق العمل المنقود ولا يستقرئ جزئياته وكلياته، بقدرما يستعرض مبادئ وافكار ونظريات ومحفوظات ذهنية . وبهذا تقطع كل سبل الحوار والجدل والتفاعل مع النص، لأن العلاقة عندئذ تكون ساكنة، الشيء الذي لا يعطي في النهاية غير مجموعة من المتولوجات النقدية، القائمة على قراءة - ما في الذاكرة - وليس قراءة المتن الشعري او القصصي او المسرحي .

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

فالابداع الفني او الادبي هو بالاساس مجموعة من التراكيب الدقيقة والمعقدة . وان الادراك - انطلاقا من عقيدة معينة - لا يمكن ان يحيط الا بالجزء، اما الكل فهو شيء لا يمكن ان تحيط به غير النظرة العلمية المتكاملة ؛ النظرة القائمة على تقريب الموضوع المدروس، لأن التعاطف مع الشيء لا يمكن ان يكشف لنا الا عن المحاسن والمزايا، ومن هنا وجب ابعاد الايديولوجيا عن النقد لانها ينطلقان من موقفين مختلفين . ان الايديولوجيا - وهي بالاساس وجهة نظر - تقوم على الايمان وعلى الاقتناع الباطني، وهو اقتناع لا يناقشه العقل ولكن يبرره . اما النقد فهو اجراء عملي علمي يقوم على ال (كيف) و (لماذا) و (ماذا) وعلى كل التساؤلات التي تسبغ غور العمل الادبي او الفني لتحديد خلفياته ومنطلقاته وابعاده الحقيقية .

ان الناقد - عندما يكون محملا بقناعات فكرية وعقائدية معينة - فانه لا يفعل

سوى ان يلبسها للآخرين ، وفي هذا - طبعاً - الزام للمبدع ، ومصادرة لحرية - التي هي اساس الخلق والابداع لديه - وهو الزام لأنه ينطلق من خارج الذات ليس من داخلها . ان النقد يتلخص دوره في الكشف عن الايديولوجيا الكامنة في النص ، ولكنه ابدأ لا يمكن ان يكون مقياساً للتقويم الابداع .

النقد بين الفن والاخلاق . .

ثم ان الكتابة وفق منظور فكري ثابت لا يمكن ان تؤدي إلا الى الاخلاقية ، اي الى ربط الابداع - وهو رصد حر وشامل لجغرافية الفعل والانفعال والعقل لدى الانسان - باهداف قريبة ومحدودة وعندما يتحول الابداع الى مجرد اداة لابد ان يصبح بلاقيمة ، لأنه ساعتهما يكون قائماً على وظيفته ، وهي وظيفة انية ومحدودة . يقول يونسكو (وكتابة الادب كرسالة نوع من التزوير ، لأن الكاتب في هذه الحالة يسوق الشخصيات نحو هدف محدد ، ويفرض عليها اتجاهها معيناً ، وهو يعرف مقدماً مصيرها ، فيجرب بذلك شخصياته نفسها من حريتها . كما يجرب قدرته الابداعية هي ايضاً من حريتها) .

فالابداع - وفق المنظور الاخلاقي الضيق - لا يمكن ان يفرز عبر فن قائم على الميكانيكية . يمكن أن نلاحظ هذا في القصص الذي يربي او يعلم أو يحرض ، والذي يمكن - اذا قرأت عناوينها - ان تعرف محتواها . فالعنوان الذي هو في الغالب حكمة او درس او قانون اخلاقي يقوم باختصار العمل الابداعي في كلمات محددة ، مثال ذلك (من حفر حفرة سقط فيها) (السكوت حكمة) و (الطمع يفسد الطبع) وهي مسرحية جزائرية مقتبسة عن فوليون لبن جونسون . وقد انجزت واخرجت ومثلت وفق المنظور الاخلاقي لبريشت ، هذا المنظور الذي يجسده الراوي . وذلك من خلال خطابات مباشرة تقوم على اساس افعال الامر . (افعلوا . لا تفعلوا) ولما كانت لدينا خطابات مباشرة تقوم على الاتباع وليس على الابداع ، فقد كان لابد ان تجد هذه الاخلاقية صدى لها في الكتابات العربية .

ويمكن القول بأن الاخلاقية تظهر بصورة اكثر وضوحاً وذلك في المرحلة الاولى من حياة بريشت المسرحية ، اي مرحلة المسرح التعليمي . ومن المؤسف ان يكون اثر هذا

الكاتب قد تسرب اليها من هذه المرحلة الابتدائية ولم يأت من مرحلة النضج الفني . اي مرحلة المسرح الملحمي ومن المؤسف كذلك ان يكون هذا التأثير قد بنى على تمثل غير صحيح للبرشنية، الشيء الذي اغرق السوق في الخطب الجوفاء وفي المواعظ وفي الشعارات والتحريض المجاني، وكل هذا قد وقع باسم البريشنية التي هي بريئة من ذلك .

ومن داخل هذا الضجيج فقد كان لابد ان يظهر نقد غريب، نقد قائم على اسس ومقاييس نقدية غير سليمة . ويمكن ان نحصر فساد هذه المقاييس في النقاط التالية :

ان النقد الاخلاقي لا يدرس النص وانما يدرس صاحبه، يدرسه من خلال سلوكه ومواقفه وانتمائه ووضع المجتمع وعقيدته . وهو بهذا انما يقوم على التصنيفات الجاهزة . ويمكن ان نقول بان شعاره هو التالي (قل لي من انت أعطك حكما نقديا على ابداعك) . ومن هنا كان النقد العقائدي نقدا خطيرا، لانه يقوم على (فبركة) الحقائق وعلى صناعتها والترويج لها . وبهذا يكون - وهو منهج اخلاقي - قائما على اللاأخلاقية في جوهره وحقيقته .

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

قد يكون لهذا اللون من النقد دور فعال في المجالات الادبية والفنية الأخرى، أما في المسرح فقد بقي دائما في الظل، لأن الجمهور - يبقى في كل الحالات - هو الناقد الأكبر، فلا احد يمكن ان يشاهد عملاً درامياً ثم ينتظر حتى يقرأ النقد ليحكم له أو عليه . ان المسرح بالأساس، لقاء بعد موعد، وان المجدء ليلا الى هذا الموعد، هو حكم ضمني على العمل المسرحي . كما يمكن ان نسجل على هذا النقد جملة أشياء : فهو يطالب الابداع بالتفاؤلية، اي ان يكون العمل الأدبي وهو يصور الواقع المزري الراهن مؤمنا بالانسان الذي يملك القدرة على التغيير وبهذا يأتي التركيز على النهايات الايجابية، لا ليسجل نهاية الحدث ولكن ليثبت استمراريته وتطوره في صالح الانسان . هذه المفاهيم بقيت غامضة سواء في ذهن النقاد او المبدعين . لذلك فقد كان لابد ان تظهر اعمال ينتفي فيها المنطق وتحتفي في احداثها وشخصياتها صفة المعقولة فالمسرحية تبدأ

وهي غارقة في السوداوية وفي اليأس ولكنها في النهاية تنتهي بالزغاريد وبالامل . في البدء ترى الحزن وفي الختام ترى الفرح ، وتحاول ان تجد خيطا يربط بينهما ، تحصل على شيء انه الافتعال في اجلى مظاهره ، والمسؤول اولا واخيرا عن هذا هو النقد . لأنه يفرض على المبدعين ما لا يستقيم مع قناعاتهم الشخصية . وعندما يغيب الصديق يغيب الابداع ايضا ، ليفسح المجال أمام الافتعال والتصنع وفي نفس الوقت الذي تجد هذا النقد ، يؤكد على سلبية الواقع ، نجده في الجانب الآخر يطالب الابداع بالبطل (الايجابي) وفي هذا تناقض من جهة ، كما أن فيه جهلا بأصول تركيب (البطل الدرامي) ويمكن أن نسأل . هل في امكان الواقع السلبى ان يفرز الا (البطل) السلبى ؟

فالفرد داخل الجماعة محكوم بشروطه الموضوعية المختلفة ، هذه الشروط التي تصنعه وتعطيه تركيبه الذهني والنفسي والفكري والعقائدي ، وتلمي عليه سلوكه ورد فعله وتصوراته لنفسه وللآخرين من حوله . وبهذا كان لابد أن نربطه بالجو العام من جهة ، وان نجعل ايجابيته - ان وجدت - نسبية ، او كامنة وراء ما يفرضه الواقع من صرامة او حزم او رياء او خداع او تمرد او نفاق . وبهذا فان البطل المسرحي هو بالاساس حالات من الوجود ، حالات يحددها الظرف المكاني و الزماني والنفسي ووجود الآخرين او غيابهم ونوعية العلاقات التي تربطه بهم . ومن غير مراعاة كل هذه الشروط فانتا لابد ان تنتهي في النهاية الى خلق بطل اسطوري ، لا يمكن ان يكون له وجود الا في السينما الامريكية .

ولقد سبق لأرسطو ان حدد شخصية البطل الدرامي ، اذ جعلها في منزلة بين المنزلتين ، اي انها ليست الخير المحض ولا الشر المطلق ، انها تأخذ من هذا وذاك . وبدخلها تتصارع الأهواء وتتجاوز الاصوات المختلفة ، الشيء الذي يمكن ان يمنحها حقيقتها الانسانية ويبعدها عن ان تكون مجرد دمية ، يتحدث المبدع من خلالها .

وان الابداع - في المنظور الاحتفالي - يرتبط بما هو معقول ، قبل أن يرتبط بما هو خير . لأن المعقول يتضمن الخير . ولأن ما هو خير لا يتضمن المعقول بالضرورة . خصوصا عندما نأخذ الخير في مفهومه الحرفي ، اي ان يكون مرتبطا بقوم او جماعة

معينة. فالمعقول مطلق، والخير نسبي لانه يستتبع دائما السؤال التالي: الخير بالنسبة لمن؟ لهذه الجماعة او لتلك؟ لنا او للآخرين؟ وبهذا نكون رجعنا للذات لنجعل منها المقياس الاساسي لتقويم الاشياء من حولنا، الشيء الذي يسقطنا بالضرورة في النفعية، ما يفيدنا خير وجميل وهو وحده الحق والصواب، اما ما لا يفيدنا فهو الفساد والقبح والفوضى والخطأ.

الابداع والنقد ووباء «التخرت»

ان المهم ليس هو ان يعطينا الناقد ما يعتقد بأنه حق، بل ان يعطينا ما هو حق فعلا، فالحقيقة كل لا يتجزأ. وعندما نربطها بالعقائد - والعقائد كما نعرف متعددة ومتضاربة ومتناقضة - فانه لا بد أن تتجزأ هي كذلك. وعوض ان تكون واحدة، تصبح متعددة بتعدد الاعتقادات المختلفة، وخطورة النقد العقائدي إنه لا يقف عند حد الاقتناع الباطني بالاشياء - ولو اقتصر على ذلك لكان الامر - ولكن الخطر يكمن في انه يتحول الى سلطة قمعية، والى جهاز سلطوي له شيوخه ومنظروه وجهازه الارهابي القمعي، هذا الجهاز الذي يعيد الى الحياة محاكم التفتيش او اعداء المشائق. انه يتحول الى سلطة، وذلك اخطر ما في الامر، سلطة تقوم على اساسين اثنين: الترغيب والترهيب. فهي ترفع من قدر الاصفياء والأتقياء - حتى ولو كانوا اقزاما - وتجعل منهم رواداً للشعر والقصة والمسرح والنقد، وتخط من شأن عميدهم، وتنزلهم منازل حقيرة، وكثيرا ما يلعب الناقد في بعض الانظمة الشمولية دور المخبر، اذ انه يقوم برفع اصبع الاتهام الى بعض الاعمال والاسماء، مطالبا بمصادرتها وحرقها، وتكون الحجة كالتالي، ان هذه الاعمال لا تتماشى والخط الفكري والعقائدي للدولة او الحزب، وبهذا فغالبا ما تجد صغار الكتاب والفنانين يحتمون بمنظلة العقيدة الرسمية لينالوا بذلك اجرهم اما كبار المبدعين فمن طبعهم دائما ان يرفضوا الخلق بناء على الطلب ووفق نموذج سابق (الموديل) ان الابداع ليس انشاء مدرسيا تكتبه على موضوع معطى سلفا. موضوع تؤطره عناصر محددة.

لقد اكد التاريخ ان الجمود عادة ما يأتي من خلال سيادة انواع معينة من الفكر

والايدولوجيات والمفاهيم، هذه المفاهيم التي تؤكد على الحفظ والاستظهار، عوض الخلق والابتكار، الذاكرة بدل الذكاء والاتباع في مقابل الابداع. ومن هنا عملت على مصادرة التفكير والاجتهاد وذلك حفاظا على وجودها وكيانها، هذا الوجود الذي له ارتباط بمصالح اقتصادية معينة. ويأتي المبدع - كإنسان هامشي - متحرر من التמוضع الاجتماعي والاقتصادي ليدرك الحقائق في شموليتها وجليتها بعيدا عن المنفعة الآنية، وبهذا كان لابد لهذا الادراك ان يكون مستقبليا، لانه متحرر من جاذبية المكان والزمان والعصر، الشيء الذي يجعله حربا على هذه العقائد البالية وليس صدى لها كما يراد له ان يكون.

وان كل الذين غيروا التاريخ وحدثوا فيه شروخا مختلفة الصور والعمق لم يكونوا حفظة مبادئ ونظريات، وانما كانوا صانعي مبادئ جديدة ومكتشفي آفاق مستقبلية مغايرة، لم يسايروا العقائد القائمة الا فيما هو حق وثابت ومطلق اما فيما عدا ذلك فقد قالوا كلمتهم المتميزة ودفعوا نتيجة لذلك ضريبة الريادة الفكرية (جاليليو - كوبر نيكس، عباس بن فرناس - ابن خلدون - الحلاج - نيوتن - اينشتاين) وكل الذين حملوا للحقبة التاريخية الجديدة عقائد ومبادئ ونظريات ومفاهيم جديدة.

ان دخول الآلة الى الحياة العملية للإنسان قد غير من وجه التاريخ، الشيء الذي جعل النظريات والمذاهب تسافر عبر خريطة العالم. فقد اصبحت هذه المذاهب تنتشر في كل مكان. وعندما نرى ان الكل - سواء هنا او هناك - يصاب بالهوس وتلحقه نفس الاعراض ويفكر نفس التفكير ويستعمل نفس الكلمات والمصطلحات فانه لا يسعنا الا ان ننتع هذا بـ (الوباء العقائدي)، وعندما نقرأ جل الابداعات المسرحية فانك لا تجد في نهاية المطاف غير تراكمات كلامية، تراكمات تتفق في كل شيء ولا تختلف في اي شيء. فاذا قرأت دراستها فكانك قد قرأت كل الدراسات. واذا رايت مسرحية اغتنتك عن مشاهدة كل المسرحيات. فمضية هذا الابداع تكمن في افتقاره الى صوت المبدع الحق. فهو يعكس آراء ومبادئ يعرفها الجميع ولكنه لا يعكس فهما متميزا او احساسا معيناً او اجتهادا خاصا به. فتميز الاصوات واستقلاليتها واصالتها أشياء لا وجود لها الا في بعض الكتابات القليلة.

هنا يمكن ان نتذكر مسرحية (الخرتيت) ليونسكو- وهي اكبر شاهد يمكن ان يعبر عن هذا (الوباء العقائدي) ذلك لأن مدينة باكملها تفقد انسانيتها وذلك لان كل من فيها قد (تخرت) ولكنه - ومن قلب هذا المسخ الذي يصيب الكل - يظل صوت انساني واحد يتشبث بانسانيته، ويرفض هذا الوباء، يرفض ان يفقد خصائصه ومميزاته ليصبح مجرد رقم او ذاكرة تستوعب المبادئ والنظريات والعقائد ثم ترددها من غير ان تعي منها شيئاً.

فالدعوة الى النقد العلمي الرزين هي بالاساس دعوة الى اللاتخرت، والى تأكيد انسانية الانسان وجعل الحياة تأخذ مكانها الطبيعي، اي ان تكون سابقة - وليست لاحقة - للمجردات النظرية.

النقد العقائدي وتبسيط المركبات

إن الإبداع الفني أو الأدبي هو تفاعل حي بالواقع التاريخي، هذا الواقع الذي هو أكبر وأعقد من أن تحده قوانين - كيفما كانت - فمن المعقول أن تستخرج قوانين فيزيائية أو كيميائية من خلال دراسة الواقع الطبيعي، لكنه - بالمقابل - لا يمكن استخراج مثل هذه القوانين للفعل الانساني، ومن هنا تكون العلمية في علمي النفس والتاريخ من قبيل التجاوز فقط.

وعندما تدعى المادية امتلاك مفاتيح صناعة التاريخ، فإن الفعل التاريخي - بما يحمله من مفاجآت - يأتي بما يكذب ذلك، وبهذا فإن النقد الذي يستعير أدوات العمل من هذه النظرية إنما يستعير مفاتيح أكد التاريخ بأنها لا تفتح شيئاً، وأن الأمثلة على ذلك أكبر وأوسع من أن يسعها هذا البحث المخصص أساساً للنقد، نفس الشيء يمكن أن نقوله عن علم النفس. هذا (العلم) الذي يمكن أن نستأنس به في البحث، ولكنه ابدًا لا يمكن الاعتماد عليه كلياً. فالنقد العقائدي قائم على اساس تبسيط المركب. فهو لا يرى من كل انواع الصراع - وما اكثرها - الا لونا واحداً، وهو الصراع الطبقي. كما انه يختصر كل انواع العلاقات الانسانية - بكل ماتحمله من غنى وتنوع - داخل نوع

واحد هو الاستغلال المادي . كما ان كل النماذج الانسانية - بكل ماتحملة من تباين وتناقض واختلاف - يردّها كلها الى نموذجين اثنين . الاول مستغل (بالكس) والثاني مستغل (بالنصب) أما الحد الثالث فمرفوع - كما عند ارسطو . كما ان هذا النقد يرد كل خلفيات السلوك - سواء لدى الفرد أو الجماعة - إلى الاقتصاد ، وفي هذا قفز فوق حقيقة الانسان وطبيعته الحقيقية ، هذا الانسان الذي لا يعيش بالخبز وحده - كما عند ماركس ، ولا بالجنس وحده - كما عند فرويد ، ولا بغريزة ارادة الحياة - كما عند داروين ، ولكن باجتماع كل هذه العوامل ، وبعوامل اخرى خفية . ويبقى الهدف في الحياة هو الحياة ولا يتحقق فعل الحياة الحق الا بوجود شروط مادية مختلفة لضمان وجوده واستمراره وقوته . وتتسجد هذه الشروط في الاقتصاد ، لأن الفقر بالاساس عجز عن الفعل ، والعجز عن الفعل عطب يصيب الحياة ويمنعها من التحرك ، ومن هنا تكون الثورة على الجوع ثورة على السكون ، أي ضد الموت والثبات . اما الحرية - وهي الشرط الثاني - فهي الدعامة الاساسية التي تقوم عليها الحياة ، وان غيابها يؤدي بالضرورة الى تعطيل الارادة ، الشيء الذي يعني بالتالي حضور السكون وغياب الفعل ، أي حضور الموت وغياب الحياة ، ويمكن أن نذكر من بين الشروط ايضا العدالة والجنس - كاستمرار للحياة من خلال الآخرين .

ونتيجة لهذا يمكن أن نحصر النقد العقائدي في مميزاته الأساسية التالية :

- إن مقاييسه ذات بعد أحادي ، أي أنها لا تقيس من الصورة غير جانب الطول فيها . أما العرض والعمق فلا تصلهما (اللاوعي - الفردي أو الجمعي - الأوهام - الأحلام) .

- إنه يركز بالأساس على الجزء دون الكل ، فمقاييسه غير شمولية . لأنها لا ترى من الانسان إلا الجانب الحيواني فيه .

- إنه نقد يجافي التواضع . والتواضع - كما نعلم - صفة أساسية في العلم والعلماء ، فهو يدعي تحليل كل شيء ، وتفسير كل شيء ، وهذا خطأ . وذلك لأنه - لحد الآن - مازالت مناطق شاسعة في الانسان والتاريخ تستعصي على الفهم والتفسير .

- إنه نقد (تابع)، وذلك لأن محركه ليس منه، وإنما خارجه. فهو يسير دائما في ركاب السياسة. ونعلم أن الأهداف السياسية - مهما كانت متطرفة - فهي أهداف قريبة جدا، وذلك طبعا، بالقياس إلى أهداف الإبداع الأدبي والفني؛ هذه الأهداف التي هي أكبر وأشمل من أن يحدها ظرف زماني محدد، أو بيئة جغرافية معينة أو طبقة إنسانية دون غيرها. فالسياسة تسعى حقا إلى التغيير، ولكن داخل مجتمع ما، وفي حدود جغرافية وزمنية معينة، وهو تغيير يهدف في نهاية الأمر إلى الاستقرار، استقرار نظام اجتماعي واقتصادي جديد، وذلك مكان نظام آخر عتيق. أما الإبداع فيسعى إلى تغيير الكون، بل قد يصل به الطموح أحيانا إلى محاولة تغيير ما يستعصي على التغيير، ورفض ما لا يمكن رفضه من قوانين الكون الأساسية كالموت والسأم والعدم والقدر. وهو تغيير، لا يهدف إلى الاستقرار، لأن الاستقرار ينفي المعاناة الإنسانية؛ هذه المعاناة التي هي أساس الإبداع والخلق الأدبي والفني. وبهذا تكون ثورية الإبداع ثورية أبدية، مستمرة وشاملة ومتجددة؛ ثورية تلتقي مع كل الثورات الاجتماعية والاقتصادية ومع كل الانتفاضات الشعبية، ولكن لا يمكن بالضرورة أن تتبعها. لأن الإبداع حرية، وفي التبعية مصادرة لهذه الحرية الخالقة. كما أنه لا يمكن أن يتوقف يوما - الإبداع - ليتحول من مبشر بالتغيير، ليصبح داعية للثبات والاستقرار، وذلك بحجة وأهمية هي الدفاع عن الثورة. يجب أن ندرك. أن الثورة عندما تصبح نظاما تفقد صفة الثورة، لتصبح في حاجة إلى ثورة مضادة، وذلك هو دور الإبداع، أي معاداة الاستقرار، وطلب التغيير باستمرار.

ماذا يقول العمل الإبداعي؟ أو كيف يقول؟

وان كل أنواع النقد المتواجدة في الساحة المغربية - بالرغم من اختلافاتها المتعددة - فهي تتفق كلها - إلا ما كان من استثناءات قليلة جدا - على شيء واحد هو: ماذا قال العمل؟ وذلك من دون الاهتمام - تقريبا - بـ (كيف قال) وهذا شيء يعكس بالاساس جهل النقاد لطبيعة العمل المسرحي، وذلك باعتبار أنه صناعة تقوم على أسس تقنية معينة، وعلى مهارات خاصة في مجال البناء والتركيب. ان فعل (القول) شيء مشترك

بين كل الآداب والفنون، بل له وجود أيضا، في الكلام العادي، هذا الكلام الذي ليس شعرا ولا نثرا فنيا - وأن الشيء الذي يخلق الأنواع الأدبية والفنية ويميز بين الابداعات المختلفة ويعطيها طابعها المميز هو هذه الـ (كيف) ومن هنا، وجب أن يكون سؤال الناقد بهذا الشكل: كيف قال المبدع؟

فالنص المسرحي ليس قولاً واحداً، وإنما هو أقوال متعددة؛ أقوال متداخلة ومتصارعة ومتحاور ومتجانسة ومتنافرة. إنه أصوات يفوق عددها عدد شخصيات العمل الدراسي، وذلك باعتبار أن الشخصية الواحدة هي في جوهرها أصوات متعددة وارادات مختلفة، وليست صوتاً واحداً ومن هنا كان التركيب هو الطابع الأساسي للكتابة الدرامية، هذه الأصوات التي تشكل البناء المسرحي كهرم كبير، قائم على أساس هندسي دقيق.

إن الاهرام - كما نعلم - ليست مجرد حجارة، لأن الحجارة لها وجود في كل مكان، فالعبقريّة إذن كامنة - ليس في المادة - ولكن في الخلق والأنشاء وفي التركيب أي في هذه الـ (كيف) التي رتبت الحجارة في منازل مختلفة، وجعلتها في الختام، تشكل هذا الكل للمركب.

نعرف أن المسرح له ارتباط بالعمران، أي أنه مدني بطبعه، فهو وليد التجمعات السكانية، ووليد العلاقات التي يفجرها فعل التساكن، فيعمل على تلوينها بشقّي الأصباغ، الشيء الذي أدى في الختام إلى وجود مواضع اجتماعية معينة، وإلى وجود اخلاق ونفاق واقنعة ووجوه وحقيقة وهم وواقع وتمثيل. في هذه التربة المدنية ولد الممثل.

لقد كان الممثل في المجتمع اليوناني - والممثل وجدان الشعب وضميره - يضع على وجهه قناعاً حسياً. هذا في الوقت الذي دعا التساكن في اثينا إلى أن يكون لكل مواطن قناع أو أقنعة - من مرئية أو غير مرئية - ومن هنا فقد سمي الممثل لديهم بـ *Hipocrite* أي المنافق، وذلك باعتبار أن له أكثر من وجه، وأكثر من قناع، وأكثر من صوت، وأكثر من شخصية وأكثر من حالة. هذا النفاق يمكن أن ننقله إلى النص المسرحي، وذلك باعتبار

أن المؤلف أيضا، يستعير وجوهاً ليخفي خلفها، كما أنه يستعير أصواتاً ليتكلم من ورائها فهو يتحدث بقول ليس قوله، ويظهر بحالات ليست حالاته، ويقف مواقف هو بعيد عنها أشد البعد وبهذا، فإذا كان من السهل مثلا، أن نعرف ما يقول الشاعر أو الخطيب، وذلك باعتبار أنهما يتحدثان بصوتها فإنه من العسير جدا، أن نعرف ما يقوله المؤلف الدرامي، خصوصا عندما نجد أنفسنا أمام أعمال ذات تركيب محكم.

فالتركيب الدرامي دليل على أن الموضوع عند المؤلف ليس بسيطا أيضا. ومن هنا، كان لابد من التعبير عن الحركة بما هو مركب أيضا.

فالمبدع - وهو الساحر أو المناق أو الكيميائي - يأخذ صورا بسيطة من الواقع، ثم يعطيها أقتعة من عنده: هذه الأقتعة التي هي بالأساس مجموعة من الرموز المحملة بالدلالات الفنية والموحية. هذه الوحدات الدلالية هي التجسيد الحسي لتصور المؤلف للكون وللواقع. إنها المعادل المسرحي لكل أفكاره ومبادئه وثقافته وتخوفاته وقلقه. من هنا تكون العملية الإبداعية. قائمة على أساس التحول *metamorphose* أي الانتقال بالاشياء من صفة إلى أخرى. من البسيط إلى المركب، ومن التعدد إلى الوحدة، ومن التشتت إلى التكثيف. وإن عملية التحول هذه هي فعل غير إرادي، إلا ما كان من خيوطها الكبرى طبعاً. أما الأشياء الدقيقة فهي تتشكل وتتحول - رغم أنف المبدع - فالنحل الذي يحول الزهر عسلا، لا يعرف أصول الكيمياء كما أن المبدع غالبا ما يقطع رحلة التحولات وهو غائب أو غافل عن الاسرار الخفية؛ هذه الأسرار التي توجد المعادل الموضوعي (المسرحي) للواقع.

لهذا، كان من البلاء أن نسأل مؤلفا دراميا، لماذا كان العمل بهذا الشكل ولم يكن بشكل آخر. ذلك لأن هذا السؤال يفترض وعي الكاتب بما يكتب. وهذا غير متحقق. إن الابداع بالاساس ولادة، ولا يمكن أن نحاسب امرأة على ما ولدت، فمن غير المعقول أن نسألها مثل هذه الأسئلة: لماذا عيون الوليد خضر وليست سوداء؟. لماذا هو ضيق الجبهة ولم يكن واسعها؟. لماذا كان قصير القامة ولم يكن طويلها؟. ولماذا؟ ولماذا؟. فالابداع لا يمكن أن يؤخذ الا كما هو - لا كما يجب أو يمكن أن يكون - وعليه

وجب دراسة الانتاج الأدبي والفني من خلال ما هو موجود وكائن وذلك على اعتبار أن المبدع سجين طاقاته وامكانياته وتصوراته التي لا يمكن أن يخترق حدودها وآفاقها. فالابداع ظاهرة، ومن طبيعة الظاهرة أن يكون لها ارتباط بشروطها الاجتماعية والاقتصادية والسياسية. وبهذا كان بالاساس تعبيرا فرديا عن قيم جماعية، هذا التعبير الذي يتم بأدوات فردية وبرموز وشفرات خاصة. وهي رموز تتطلب تحليلا وتفكيكا وقرءات متعددة لتعود بها إلى أصولها الأولى.

ولما كان الكاتب هو هذا (المنافق) الذي يختفي خلف أصوات الآخرين ومواقفهم وأحداثهم، فقد كان الأولى أن يكون السؤال كالتالي:

- ما الذي لم يقله الكاتب في عمله الدرامي؟
- وما هو هذا الشيء الذي اضطره الى أن يختفي خلف الشخصيات وأن يتحدث بأكثر من صوت. أكيد أنه لا يريد التعبير عن شيء محدد وثابت ومعروف. ولو كان يريد ذلك لعبر عنه في كلمات واضحة ومحددة ولكن - وما دام قد جمع بين الشخصيات المختلفة والمواقف المتباينة والحوارات والأزمنة والأمكنة التاريخية أو الفنتازية - فما ذلك إلا ليتهرب من التعبير المباشر عن ذلك (المرعب الذي لا يمكن التعبير عنه) بحسب تعبير البيوت في تطبيقه للمعادل الموضوعي على مسرحية هملت لشكسبير.

ومن هنا كان التعامل النقدي مع العمل الدرامي مطالبا بأن يمر عبر الكثير من القنوات، وأن يكون مبنيا على أساس الحذر. فالنقد الدرامي محاصر بين شيئين. الواقع الواقعي والواقع المسرحي؛ الأول عبارة عن فعل وحدث وحالات من الوجود، والثاني عبارة عن تصورات تجسدها مجموعة من الوحدات الدلالية؛ هذه الوحدات التي تحتاج إلى تحليل وإلى مقارنتها بالواقع العيني. ومن خلال تمثل الواقعيين - هو تمثل يدخل في حسابه علاقة ذات المبدع بالموضوع - يمكن الخروج بتحليل نقدي شامل.

وكثيرا ما نقف أمام أعمال - في الظاهر تبدو أعمالا مسرحية لأن بها حوارا وشخصيات - ولكنها في العمق غير ذلك، لأنها بالاساس أحادية الصوت والأحاساس،

ويبقى الحوار فيها مجرد منلوج مقسم إلى قسمين أو أكثر. لأن الشخصيات غير مبنية على أساس سيكلوجي أو فكري محدد. الشيء الذي يعود بالحوار إلى المؤلف ليصبح في ذات الوقت الكاتب وكل الأصوات الأخرى التي لا وجود لها إلا كأسماء فقط. مثل هذه الأعمال لا يمكن أن تعطى صفة المسرح لأن لها وجها ظاهرا وليس لها خلفيات باطنية خفية، لها معاني حاضرة، وليس لها دلالات غائبة. انها أفقر من أن تمتلك رصيда مهما من المعنى والدلالات. هذا اللون من الكتابات - القائمة على الشعارات وعلى الصراخ والخطب - لم تجد لحد الآن ناقدا واعيا بمسؤولياته ليقول: ليس هذا هو المسرح، فالتمسوا غير هذا الذي تكتبون.

وبهذا يمكن أن نلخص في الختام تساؤلات النقد الاساسية أمام العمل الدرامي كالتالي:

- ماذا قالت شخصيات وأحداث ومواقف ورموز وشفرات المؤلف؟
- وأين مكان المبدع داخل الفعل الدرامي؟
- وأين وجهه وصوته من بين وجوه وأصوات شخصياته المسرحية؟ وهل في العمل شخصية معينة تحمل هذا الصوت؟
- ما الذي قال المؤلف وما الذي لم يقله؟ الشيء الذي يدعونا إلى التساؤل التالي: لماذا لم يقل كل الشيء؟ هل لأن المعبر عنه أكبر من أدوات التعبير أم هو نتيجة خوف سياسي أو ديني أو أخلاقي؟ الشيء الذي يقودنا في الختام إلى التساؤل التالي كيف قال المبدع؟ من هنا يبدأ تحليل العمل الدرامي.

النقد المسرحي في المنظور الاحتفالي

إن النقد المسرحي - إذا ما اراد أن يكون احتفاليا - فلا بد أن يقطع نفس الطريق الذي يقطعه الابداع، ولكن مشيا إلى الخلف، وليس إلى الأمام، أي أن يشاهد شريط العملية الابداعية من نهايتها، وصولا إلى نقطة البدء فيها.

ويمكن أن نعرف المسرح الاحتفالي في الجمل التالية: إنه تعبير جماعي عن حس جماعي وقضايا جماعية؛ قضايا لها وجود آني ومكاني، كما لها أشعاعات انسانية شاملة؛

وهو تعبير متعدد الاصوات والادوات الفنية صفته الاساسية هي الحيوية ؛ أي البعد عن الميكانيزم الآلي والتنظرية المجردة. العمل الابداعي - كما تحدد الاحتفالية - ضمير حي للوجدان الشعبي وهو ضمير يعبر - من خلال المنظور والسموع والمحسوس - عن حس لا مرأي، وعن قضايا يغلفها التجريد والمعنوية في أغلب الأحيان. ومن هنا كان النقد مطالبا بأن يتمثل التركيب النفسي والفكري والاجتماعي والاقتصادي والديني لوجدان الشعب؛ هذا الوجدان الذي أنبت هذا الابداع وأوجده على هيئة خاصة، وأعطاه صفته ولونه ومذاقه ونكهته. ومن هنا كان الجمهور المسرحي - بما يحمله من ظلال مختلفة - هو المرجع الأساسي في تفسير الابداع أو في تحليل بعض الظواهر المسرحية. فالجمهور في الاحتفالية له دور الشريك الكامل، فهو لا يتفرج - كما في المسرح البرجوازي - ولا يتعلم كما في المسرح البريختي، وإنما هو طرف في العملية الابداعية ويخطيء الكثير من النقاد الذين يفسرون الابداع المسرحي في غياب هؤلاء الذين نكتب لهم أو نمثل أو نرسم أو نشعر لهم. وذلك لأنهم بالأساس يمثلون السوق، هذه السوق التي يخضع لها الانتاج الأدبي والفني ومن هنا فكثيرا ما تلصق ببعض الكتابات (تهمة) الحداثة أو الجودة، وذلك بدعوى الاهتمام بالشكل واغفال المضمون، وبهذا يدخل النقد مجال الآداب ويصبح عاملا من عوامل الجذب إلى الخلف، عوض أن يكون عاملا من عوامل الدفع إلى الأمام. وعندما ترجع أسباب التجديد إلى عوامل نفسية باطنية - عقدة التميز، هوى التجديد - فإن النقد ساعتهما يكن قد نسي القوانين الأساسية لعملية الابداع الفني.

إن كلمة (ابداع) تعني بالاساس الاتيان بشيء ليس له وجود سابق، ومن هنا كان الابداع هو غير الاتباع، وكانت الأعمال العظيمة أعمالا جديدة بالضرورة، ولكن.. وهذا هو السؤال الاساسي: لماذا التجديد؟

نعرف بأن الاحتفالية تؤكد على العناصر الحيوية في الحياة أي على كل ما هو متحرك، ولكن الحركة في المنظور الاحتفالي لا تناقض السكون والثبات. فالكواكب تدور وتتحرك، ولكن داخل مدارات معينة، وحول محاور ثابتة. فنهري رقرق هو نفس

النهر الذي عرف منذ آلاف السنين اي أنه - ولحد الآن - مازال مخلصا لمجراه، ولكن مياهه تغيرت وتبدلت، ومن هنا فإن حركته لا تغير من ثبات القرار شيئا.

فلاحتفالية إذاً، لا تنظر إلى الانسان إلا انطلاقاً من هذا المنظور، أي من كون أنه في الشق الأول غرائز ودوافع وانفعالات وأساسات ثابتة. أما في الشق الثاني فهو هذه الاستجابة التي تتطلبها الحياة الاجتماعية وذلك بما تحمله من عوامل الحركة والتبدل، وهي حركة لا تنفي استقرار الجوهر الانساني كما رأيناه. فالتجديد إذاً ضرورة حياتية، لذلك كان الابداع مطالباً دائماً أن يكون جديداً، بمعنى أن يكون له انتهاء مزدوج للثابت والمتحرك من الحياة. فانتماؤه للمتغير يحقق له المعاصرة وانتماؤه للثبات يمنحه الأصالة.

ان المبدع - سواء كان مسرحياً او شاعراً او رساماً - كثيراً ما يقع اسيراً لابداعه. خصوصاً منه ما كان ناجحاً وقوياً ولا معاً. لذلك فغالباً ما يعيش في قلق وتوتر دائمين. انه يخشى ان يسرق نفسه او يكرر ذاته السابقة في الاعمال اللاحقة، هذا القلق الباطني غالباً ما تحركه عوامل خارجية الاساس. فالجمهور هو من يعذبه بتساؤلاته واستفساراته وتحدياته. انه يسأل دائماً: وماذا بعد؟ وما الجديد؟ هذان السؤالان هما بالاساس مطالبة ضمنية للمبدع بان يدلي بشهادة الحياة اي بالتجديد. ومن هنا كانت ارادة الجدة هي ارادة جماعية يجسدها الجمهور وليست ارادة فردية يمثلها المبدع. فاذا كان ابونواس في العصر العباسي - مثلاً - قد حمل لواء التجديد وهاجم الأطلال وذكر المدن البالية، فما ذلك إلا لان المجتمع العربي يومها كان - وقد دخلته قوميات مختلفة - اكثر استجابة للتعبير الجديد عن اذواق جديدة واهتمامات جديدة. على هذا الاساس فقط يمكن ان نفسر ظاهرة المسرح الاحتفالي. لقد ظل الجمهور المغربي والعربي يتردد على مسرح قائم على التوفيق والترقيع. هذا الجمهور الواعي هو الذي فجر في نفسه الرغبة في وجود مسرح مغربي أو عربي اصيل وما الاحتفالية في آخر الامر الا استجابة طبيعية لوجود هذا الجمهور الاحتفالي. ان وقوع اي شيء في الشارع - ومهما كان حقيراً وتافهاً و(بلاً معنى) فانه يجعل الناس يتحلقون حوله. ليصبح بعد ذلك موضوعاً طريفاً للتفرج والمشاهدة والمشاركة. مما يعني بالاساس ان الانسان المغربي او العربي متفرج في جوهره.

فهو مهتم بكل ما يخاطب عينه وسمعه . سواء كان صوراً متحركة او اصواتا مختلفة . ويتميز التفرج لديه بانه عملية غير سلبية . اي انه لا يكتفي بالحياد . وبالاخذ دون عطاء . فهو لا يميز بين ذاته المتفرجة وبين ذاته التي تصبح موضوعاً للتفرج . فهو حين يشاهد مشادة بين شخصين فغالبا ما ينتقل - من دور المتفرج السلبي - ليصبح حكما وشاهدا وشرطيا وحكيا وعالما وفقيها وفيلسوبا . كما تظهر هذه المشاركة في كل المظاهر الاخرى من الحياة اليومية البسيطة ويمكن ان نقول بان حس المشاركة يظهر بوضوح اكثر في الاحتفال . سواء في جانبه الماتمي او الفرحي . ساعتها يكون الحضور مزدوجا . اي للتفرج والمشاركة . ، هذا الانسان الذي لا يعرف التعبير الا اذا كان جماعيا . وقائما على وسائل وادوات جماعية . هذا الانسان هو الذي اوجد الاحتفالية .

من اجل تحديد مفهوم المسرح

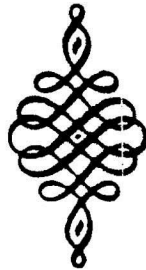
وانطلاقا من هذا الفهم الخاص للتركيب النفسي والذهني للانسان العربي وجب بناء النقد الاحتفالي ، هذا النقد الذي يمكن ان ينطلق من النقطتين الاساسيتين التاليتين :

- البدء بتحديد دقيق للمصطلح النقدي ، وذلك حتى لا تبقى الاحكام عائمة وغائمة ، تقول كل شيء ، ولا تقول اي شيء .
http://Archivebeta.Sahy.com
- اعطاء مفهوم محدد للمسرح ، وذلك لأن اغلب نقادنا حاليا ، ما زالوا ينطلقون من مفاهيم مدرسية عتيقة ، وهي مفاهيم متحفية ، قد نعثر عليها في الجامعات والمعاهد ، ولكنه لم يعد لها وجود في الممارسات المسرحية . لهذا . فانهم غالبا ما يسقطون ، اما في التطبيق الساذج للقواعد المدرسية ، او في محاولة فرض قواعد غريبة لاتجاهات معاصرة ، وهي قواعد مازالت في طور التجريب . ثم أنه من جهة أخرى لها ارتباط عضوي بمناخ حضاري مغاير . ان المفهوم الصحيح للمسرح العربي لا يمكن أن يتشكل إلا انطلاقا من استقراء النماذج المتقدمة في هذا المسرح . أما فيما يخص وظيفة هذا المسرح ودوره فيمكن أن يبحث عن ذلك من خلال دراسة الواقع العربي

وإن البحث في المفهوم المتميز لابد أن ينطلق لدينا من شيء أساسي وهو التأكيد على

جواهر الظاهرة المسرحية . ولقد رأينا أن الجوهر عام وشامل وثابت ومشترك، أما الأعراض فمتغيرة. والقواعد في الفن الدرامي تختلف بالضرورة من عصر لآخر، ومن أمة لأخرى. ومن مدرسة لغيرها. ومن هنا وجب الرجوع إلى النبع الذي هو الاحتفال.

هذا إذن، هو التصور الأولي للنقد الاحتفالي، وهو تصور مبني على تراكمات مسرحية مهمة، وعلى خصوصية اللغة التعبيرية في المسرح العربي الاحتفالي.



الأغنية الشعبية

الفولكلورية

قدرة فائقة على

اختراق جدار الزمن

عبد الفتاح قلعة جي

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

الأغنية الشعبية الفولكلورية مصطلح حديث دخل الى العربية، وقد أصبحت موضع اهتمام الباحثين ضمن التوجه الجديد لدراسة التراث الشعبي، ويرى كراب أنها قصيدة شعرية ملحنة مجهولة الأصل كانت تشيع على ألسنة السواد من الناس خلال أجيال وما تزال حية في الاستعمال، ويرى بوليكا فيسكي أنها الأغنية التي أنشأها الشعب، أما هانز موزر فيرى أنها الأغنية التي قام الشعب بتحويلها حسب رغباته بعد أن أصبح يمتلكها تماما.

والأغنية الشعبية شكل من أشكال التعبير الشعبي قوامه الكلمة واللحن، ويغلب أن تكتب باللغة المحكية، وقد سبقتنا الشعوب الى الاهتمام بتدوين أغانيها

الشعبية، ففي القرن الثامن عشر قام هرذر بتأليف كتابه «أصوات الشعوب من أغانيها»، وقد جمع فيه كثيرا من الأغاني الشعبية الألمانية.

وإذا كان أبو الفرج في كتابه الأغاني لم يهتم بتدوين إلا ما غني في المغرب فإن مؤلفين آخرين أولوا الأزجال الغنائية اهتمامهم كابن حجة الحموي في كتابه بلوغ الأمل في فن الزجل، وآخرين وثّقوا بعض هذه الأزجال الغنائية وقعدوا فنونها، ثم استأثرت الفصحى بالدراسة مع مطلع عصر النهضة، واليوم نشهد عودة الاهتمام بجمع هذا التراث الغنيّ والأصيل بعد أن أصبح عرضة للضياع والنسيان بسبب الإهمال، أو عرضة للانتهاب والانتحال من الصهاينة.

لكل شعب أغانيه الشعبية الخاصة وهي جزء من شخصيته الروحية والثقافية والفنية، ونظّم هذه الأغاني مستمر عبر العصور. كثيرة هي الأغاني التي تنظم وتغنى لكن بعضها فقط هو الذي يثبت قدرته على البقاء والشيوع فيصبح ملكا للشعب تتناقله الأجيال، وقد يُنسى المؤلف والملحن، ولهذا فإن أغلب الأغاني الفولكلورية القديمة لا يعرف لها قائل وتعود الى عهود بعيدة. ان توفر شروط معينة في كلماتها وألحانها وتعبيرها عن العواطف والهموم والأذواق المشتركة ضَمِنَ لها القدرة على الاستمرار واختراق جدار الزمن بحيث غدت أغنية شعبية فولكلورية ترددها الأجيال وتكون التعبير الشعبي عن صور حية من المجتمع، ولا ينفي عنها هذه الصفة كون مؤلفها معروفا لدينا بالرواية أو التدوين.

وقد تطرأ اضافات على مقاطع الأغنية، إلا أن اللازمة والمقاطع الأولى غالبا ما تظل محفوظة مع تغييرات طفيفة، وقد دفع بقاءها وسيورتها الشعراء الى نظم موشحات وقودا على ألحانها لتحظى بسيورتها، وأشهر من عرف في ذلك الشاعر الحمصي أمين الجندي (١٧٦٦ - ١٨٤١).

وثمة عوامل تتعرض لها الأغنية الشعبية فتؤدي الى تحوير جزئي أو كلي في نصها منها:

١ - الرواية الشفهية.

- ٢ - قابليتها الى التجدد باستمرار بحكم ارتباطها بمناخ الاجتماع والجو العاطفي .
- ٣ - رغبة المغني في التعبير عن تجربته العاطفية أو الاجتماعية الخاصة .
- ٤ - متابعتها للتبدلات الطارئة في الحياة من اجتماع وسياسة وأذواق وعواطف .
- ٥ - هجرة مقاطع شعرية من أغنية وحلولها في أغنية أخرى .
- ٦ - عدم وجود وحدة موضوعية لها ، ربما في الأغنية الأصل تكون مثل هذه الوحدة ثم تختفي بالتغيير والاضافة .

٧ - نظم قدود على ألحانها بحيث ينتحل المغني اللحن فقط ويضعه في كلمات جديدة ، وقد يكون هناك تغيير جذري في الغرض فتتحول الأغنية الغزلية إلى أغنية دينية أو العكس . ، وقد توسع الفنانون المحدثون في الغناء نص الأغنية ، أغلبه أو جميعه ، مع المحافظة على اللحن ، ونظم نص شعري جديد لأغراض سياسية أو اجتماعية أو عاطفية ، وقد يكون الانتقال للحن جزئيا بحيث يجري الملحن على اللحن القديم تعديلات واسعة أو توزيعا جديدا .

والأصل في هذه الأغاني أن تغنيها المجموعة ، فقد كانت أغاني جماعية مرتبطة بطقوس احتفالية ، دينية أو اجتماعية كأفراح الزواج ، أو تغنيها مجموعات العاملين والعاملات في القطاف والبناء وغيرها من الأعمال المشتركة ، فهي ملازمة لحالات الاجتماع في القبيلة أو الأحياء ، وبفعل الزمن وتطور الغناء ونمو استقلالية الفرد أصبحت تغنى بالاشتراك بين المغني والمجموعة ، ثم أصبح المغني الفرد فارسها الأول ، أما الكورس فيردد معه لازمتها وبعض المقاطع . .

لقد مرت الأغنية الشعبية الفولكلورية في الشام خلال القرن الماضي وأوائل القرن الحالي بفترة ازدهار ، أما في مصر فقد برع فيها سيد درويش وقد عالج فيها الموضوعات السياسية الهادفة ، ثم طغت موجة الأغاني الجديدة فلم ترق الى ما وصلت اليه الأغنية الشعبية مضمونا ولحنا ، ومن اهتم بجمع هذا التراث الغنائي القديم في الشام مصطفى هلال ، وتسجيلاته محفوظة في اذاعة دمشق .

الشكل الفني

تنظم الأغنية الشعبية على أوزان خفيفة تلائم الغناء كالرجز والمتدارك، ومنها مالا وزن له إلا الغناء، وغالبا ما تكون مؤلفة من لازمة (مذهب)، ومقاطع (أغصان)، وتقوم المجموعة بتريديد اللازمة بين الأغصان، وكما تختلف أوزان هذه الأغاني تختلف أشكالها أيضاً.

كلمات الأغنية الشعبية هي بسيطة مما يتداوله الناس في حديثهم اليومي، لكنها تكتسب إيجاءات بالغناء، وباستعمالها في معان مما يلامس اهتمامات الناس، وفي صور مما يتفق وذوقهم ونظرتهم الجمالية. ورغم أنها تزخر بعواطف الحب إلا أننا لا نجد فيها إلا فيما ندر ذلك الاستدماح واللوعة واطهار الضعف في الحب كالذي نجده في العتابا والموال، وغالبا ما ينجح الشاعر الى التصور الحسي، ويميل الى شيء من المجون كقوله على لسان امرأة في أغنية «أبو حطاطة بيضا».

يا بو حطاطة ^(١) بيضا زَتا ^(٢) لاغسلَك هيَّه
وان كان يتريد لك بوسة بالهوا برسلَك هيَّه
والصور على العموم ذات ملاحظة وبساطة، منتزعة مما هو محب ومألوف، لا جديد فيها ولا ابتكار كقول الشاعر في أغنية «عاليانا».

عاليانا اليانا من غرامن يانا يا عيون حبيبي من السهر دبلانه
ابوك الورد والقرنفل أمك والفل خالك والبنفسج عمك
الي زمان وانا موعود بشمك ما ترقّ لحالي وأنا الحيرانا
بعض الأغاني تأخذ شكل القصة الشعرية، أو تأخذ شكل الحوارية يؤدي المغني الصوت الأول ويؤدي الكورس الصوت الثاني مثل أغنية «ما بتزل».

وشاعر الأغنية أقل تصرفاً في الكلمات من شاعر الموال والعتابا لأن الغاية لديه هي الاطراب وليس اظهار المقدرة في النظم المطرز بفنون البديع وبخاصة الجناس، وهو

يتقصى استخدام الكلمات الموسقة والعبارات السهلة المبسطة على ساحة الشعور كقطعة من السجاد الشعبي الجميل .

ويحار المرء في تتبع وتفسير معاني بعض الكلمات التي ترد في مطالع كثير من الأغنيات ، وبعضهم يردها الى جذور تاريخية ورموز موعلة في القدم أو يقدم تأويلات مختلفة مثل : عالرونا ، على دلعونا ، يا هويدلك ، ليًا وليًا . وسترده هذه في مواضعها من هذا البحث ، ونذكر أيضا من هذه المطالع والأغاني :

١ - كلمة «ماني» في أغنية :

ماني يا يما ماني سلامة قلبك يا غزالي
ايش لي بالورد كله شوفة حببي تكفاني

وقد فسرت ماني بأنها اشارة الى المانوية ، المذهب الديني الذي انتشر قبل الاسلام في فارس والعراق . ونرى أنها كلمة «أمان» التركية ، فكلاهما تلفظان بالميم المفخمة ، وتفيدان التعبير عن لوعة الحب ، وبما أن كلمة «أمان» تستعمل في الموالم مرادفة لكلمة «ياليل» وبطريقة أدائها ، فإنه يتعذر استعمالها بالطريقة نفسها في أغنية سريعة ، وكان لابد من التصرف فيها لتكون أكثر انسجاما مع الايقاع السريع .

٢ - كلمة «بالدن» في أغنية :

يا لدن يا لدن يا لداني يا هويدلك سيدي أه يا عيني
أمسى عليك الخير يا بو غازي يا باشة العربان أمان أمان

وهذه الأغنية تعود إلى أيام الحكم الفيصلي في سورية ، وفيها نقد سياسي صريح .

عسكر الطوبجية طوبجية وسيوفها المحمية يا فيصل
من قلة الخرجية^(٣) يا فيصل سلموا البلدان أمان أمان
عسكر البيادي بيادي وسيوفها المدادة يا عيني
من قلة الأمادة يا فيصل سلموا البلدان أمان أمان

واللذن : اللين المرضي الأخلاق ، ولدن أيضا : ظرف مكان وزمان أقرب من

العندية، فكأنه في الأغنية ينادي القريب جدا من القلب.

٣- كلمة «عالياي» وهي مؤلفة من «على» و «اليادي» في أغنية

عالياي اليادي اليادي يا بو العبيدية
يا رب نسمة هوا ترد الحبيب ليّة
أو

رمان حبيبي استوى بهفهم على الميّه
واليديّ: الحاذق، والانسان المنعم بالعيش الرغد.

٤- كلمة «عاليانا» في أغنية:

عاليانا اليانا من غرامن يانا يا عيون حبيبي من السهر دبلانه
ولعلها تعني نداء النفس والتوجع لها. أو مصرفة من كلمة الأنين.

٥- كلمة الهوارة في أغنية:

عاهواره الهواره ليش قلبي زايد ناره
والله ان ما حبيتي لا ضرب راسي بحجاره

والهواره: الهلكة، والهواره: من أساء الأسر في الجزائر.

٦- كلمة ويّ في أغنية:

الـوي الـوي الـوي الـوي
تحلى لي من الله يا نور عيني
يا فاتن العشاق وي هيجت لي أشواقي وي

وي: اسم فعل بمعنى أتعجب.

لقد حاولنا أن نقرب هذه الكلمات من أصول عربية، ومع هذا فإننا نرى أنها مفاتيح موسيقية في شعر الأغنية الشعبية تحقق برشقتها وجرسها واطرابها مدخلا ايقاعيا

محيا الى أبيات الأغنية. بعضها كلمات ذات مدلولات نسيت مع الزمن، أو أسماء
أعلام أو أمكنة غابت بمضي العهد مثل كلمة «الصالحية» في أغنية:

عالصاحية يا صالحه يا وردة جورية ومفتحه
وبعضها اختزال لكلمات على طريقة الشاعر الشعبي في منح نفسه حرية واسعة
في التصريف الى حد اختزال الكلمة والاشارة اليها بصوت أو صوتين، وبعضها أسماء
أصوات، وبعضها الآخر مجرد ايقاعات متواترة للوصول الى الوزن الشعري والللحن
مثل تكرار كلمة «لا» في أغنية عاللالا

عالا ولا ولا ولا لا ليش الزعل يا خاله
وأنا عطيتك روحي يا الله اعطيني بدالا

قد ينطلق شاعر الأغنية الشعبية من لفظة ساكنة مثل «مر» فيحرك سكونها بدلالة
مركبة: حسية ونفسية وصولا الى شكل موح فتصير «مرمر» خالقا بهذا الشكل ايقاعات
موسيقية متنوعة مواكبة لايحاءات متنوعة في المعنى، مثل أغنية «مرمر زماني».

مرمر زماني يا زماني مرمـر
مرمرت قلبي لابد ما تـمرمر

وبهذه الصياغة تتحقق عدة استعمالات دلالية في اللفظة الواحدة. مرمـر هو
الرخام، ومرمر تعني أيضا جعل طعم الشيء مرّا، ومرمر قلبه: أصابه بالحزن
والمصائب، وتمرمر: تمزّق وشقي.

ثم ينتقل الشاعر من هذه الصياغة في الشكل والدلالة الى استحضار لفظة أخرى
لا يربطها بالكلمة الأولى غير التتابع الحروفي في اللفظة فيقول «مرت» وهذه النقلة
الشكلية تستدعي نقلتين:

نقلة في المشهد ونقلة في العاطفة، وتصبح الصورة أكثر اشراقا وبهجة، فها هو
العاشق يصف مرور محبوبته وهي تحمل الشمسية، ثم يصفها وهي ذاهبة الى الحمام
مؤكدًا اصراره على الفوز بها:

مرت عليّ وشايله الشمسيه بيضه وحلوه والعيون عسليه
قلت لا^(٤) يا حلوة ابقى ردي عليه قالت لي ما اقدر ما قدر أحاكي الأسمر
يا رايحة عالحمام خديني معاكي لا شيلك البقجة^(٥) وأمشي وراكي
وان كان أبوك ما عطاني ياكى لأعمل عمايل ما عملها عنتر

نلاحظ أن الشاعر الشعبي يمتلك حسا فنيا عاليا، وقدرة على انتقاء الألفاظ
الملائمة للغناء وتكرار أكثرها قدرة على خلق ايقاعات موسيقية رشيقة، كما أنه يمنح
نفسه حرية واسعة في التصوير والصرف والاستدلال.

موضوعاتها وأغراضها:

تتناول الأغنية الشعبية الموضوعات العاطفية والاجتماعية الناقدة، وتصور
مشاهد طريفة من الحياة اليومية، وتكشف عن الطبيعة الانسانية وسلوك الفرد
والجماعة.

أغنية « طالعة من بيت أبوها » التي اكتسبت شهرة كبيرة تصف خروج البنت من
بيت أبيها الى بيت الجيران، والعاشق - ابن الجيران - يترصد خروجها ليحدثها:

طالعة من بيت أبوها رايحة البيت الجيران
لابسة الأحمر والأصفر وعيونها تضرب سلام
قلت لا يا حلوة اسقيني عا خدودك فرجيني
قالت لي روح يا مسكيني يا خدودي تفّاح الشام

وتستمر الأغنية بهذا الشكل الحوارى الممتع بين العاشق المدلّه والحبيبة المتمنعة
بدلال، هو يطلب أن تمتعه برؤية عينيها، وقدها، وشعرها.. الخ وهي تمنع
وتسترسل في اطراء جمالها، فعيونها عيون الغزلان، وطولها غصن البان، وشعرها جبال
الجمال.

وأغنية « مابنزل » تشير الى عادة قديمة، حين كانت العروس تركب على ظهر
الجمال في الهودج وتزف الى عريسها، فإذا دعيت الى النزول تمتنع حتى يقدم لها العريس

هدية فاخرة:

ما بنزل ما بنزل وقولو ما بنزل
ما بنزل الا بحلق الماس والماما تفصل والبابا يحول يشتري

وتستمر الحوارية الجميلة في الأغنية، فيستحلفها عريسها بأن تترجل، ويقوم
بأداء صوته الكورس، وتستمر هي في التمتع وتضيف شرطاً آخر لتزولها.. وهكذا.

بالله عليكي كل الدلال يا سمرا انزلى
وما بنزل ما بنزل يا ياما ما بنزل
ما بنزل الا برش الماس والماما تفصل والبابا يحول يشتري

والصراع من اجل العروس الجالسة في هودجها تصوره أغنية أخرى، وكثيراً ما
تنتهي حفلات الأعراس بصراع دام حين يقتحم ابن العم العاشق موكب العرس
مطالباً بمحبوبته التي منع عنها، إن أغنية «تحت هودجها» تقدم صورة قصصية رائعة
وحواراً طريفاً بين راكبة الهودج والعاشق، والرجال تحت الهودج يلعبون لعبة الحكم
بالسيوف.

تحت هودجها وتعمانقنا صار سحب سيوف يا ويل حالي
ما قتلي غير أبو المشلح^(١) يا ذهب يلعب فوق المدبح
قلت لا يا حلوة قومي نسبح قالت ما استجري بفرق حالي

وأغنية «بردا» حوارية غزلية بين حبيب وحبيبته أصابتهما حمى الحب وبرداؤه،
وكان أشد ما يحزن الفتاة أن يذهب حبيبها الى العسكرية ويتركها تنتظر عودته:

بردا بردا لُو بردا وسبع بردات ببردا
آه من هواك يا الأسمر صابتنى حمى وبردا
بردا بردا برديه وشوقي بالعسكريه
بعث لُو^(٢) بالمكتوب شقذك قاسي عليه
بردا بردا لُو^(٣) بردا ومحلا حمرة خدودا

ومحلا النومه على زنودا ولو كانت ساعه وحده
كانت فرق التجنيد التركية في الحرب العالمية الأولى تداهم البيوت والأسواق
وتجمع الشباب، تربطهم بحبل طويل، وتسوقهم الى جبهات القتال، ولهذا فليس من
الغريب أن تكتسب هذه الأغنية الشعبية شهرة واسعة.

وأغنية «ياهودلك» تصور تعلق الحبيبة بحبيبها وتفضيلها العيش معه في الفقر
على العيش مع أهلها في النعيم.

يا هويدلك يا هويدلي نارك ولا جنة هلي
وإذا أعدنا الكلمة الى الأصل العربي: هود تهويدا: رجّع الصوت في لين وغنى،
يكون المعنى: يا من أغني له ويغني لي.

ويتغنى العاشق بجمال محبوبته بعد أن قصت شعرها، ويفرح برفضها العريس
العجوز المتصابي مؤكدا أنه سيأخذها بالقوة.

يا ويلى ويلى قصّو شعرا البنيّه قصّو
راحت لبوها وصّو شايب ما ريدو يجهل
يا ويلى ويلى منهن أكثر بلايا منهن
بالسيف لاخذ بنتهن وارحل على ديرة هلي
وترحل الفتاة مع حبيبها فلا تجد من القوت غير القليل، وتعبر عنه بكلمة
«سمسمه» ومع ذلك فهي راضية ترسل السلام الى ديرة أهلها.

يا ويلى ويلى سمسمه أكلي وشربي سمسمه
يا طير يا لي بالسما سلّم على ديرة هلي

على أن الأغنية الشعبية لا تقوم دائما على قصة متكاملة، وإنما تعتمد على تصوير
مشاهد عاطفية أو وصفية بأسلوب الحوار أو السرد، لا يربط بينها الا عواطف الحب
وتلاوين النغم، وربما كان النص الأصلي للأغنية يحمل حكاية حب، ويقوم على وحدة

موضوعية، ثم جاءت زيادات المغنين فانعدمت الوحدة، وبعض المغنين ينتقون من أبيات الأغنية ما يشكل وحدة عاطفية بينها، وبعضهم ينتقي غيرها، هكذا تبدوا الأغنية مرة في وصف ملاحه المحبوبة، وأخرى في وصف جفائها وتعلقها بآخر.

وفي أغنية يا هويدلك مقطع هام يشير الى عادة منقرضة حين كانت بنات العشيرة يعرفن بأنهن يحنن رؤوس الخناصر، فإذا أقلعت احداهن عن هذه العادة وهجرت مجالس الأنس والطرب ومعاشرة النساء ولزمت الدروس الدينية ذكرتها صاحبها بالزمان الأول قائلة:

يا ويلى ويلى قممت روس الخناصر قممت
صارت لي شيخة واتسممت نسيت زمان الأول

ومن الأغاني الشعبية التي مازال شائعة اليوم «ماني يا يما ماني»، وقد ورد ذكرها، وتقدم مشاهد حب دافئة، وتحدث عن فتاة تزوجت، ثم جاءت لتزور أهلها وتساعدهم في أعمال سلق الحنطة لصنع البرغل، فرآها ابن الجيران، وبهره جمالها، فتأسف لأنه لم ينتبه اليها ولم يعرف من قبل مبلغ حسنها عندما كانت جارته، ثم راح يتابعها في حركتها اليومية وهي تمتح الماء من البئر ثم تصبه في الحلة لتصوّل حبوب القمح، ويمنح به الخيال الى لقاء محرم.

ماني يا يما ماني	سلامة قلبك يا غزالي
ايشر لي بالورد كله	شوفة حبيبي تكفاني
ماني يا حبيب هلق	قلبي بهواك معلق
وان كان جوزك طلق	أنا حاضر يا عيوني
شفت الحلوة بحارتنا	وعدت ما صبحتنا
ولما كانت جارتنا	ما كنت لا وغيان
شفت الحلوة على البير	عم بتصيد عصافير
والله لاخطفها واطير	ان عشت وربّي خلّاني
شفتا بتصوّل حبا	والقلب من جوا حبا

ولما صاحوا ديوك ربّا كنت بمعبا غفلان
في بعض الأغاني يلجأ الشاعر أحيانا الى الحكم والأمثال لتأكيد معانيه في الحب،
كقوله في أغنية «يا مايله عالغصون»

يا مايله عالغصون عيني سمرا سبيتينا
يحرق قلب الهوى يامو ايش عمل فينا
والرمل ما ينمعجن والشوك ما بنداس
والسر ما بنعطى الا لناس وناس

ولسكان المدن الواقعة على أطراف البادية علاقات واسعة مع البدو، ولهذا فإن
التغني بجمال البدويات كان مألوفا، ويحتفظ اسم ليلي البدوية بأبحاثه الخاص، وعندما
شاع فن التصوير كانت فتيات المدن مغرّبات بالتقاط صور لأنفسهن باللباس البدوي،
وأغنية «ليّا وليّا» من أشهر الأغاني التي تصف حب الفتاة البدوية، وليّا نداء لليلي اعترى
الاسم ترخيم واختزال:

ليّا وليّا يا ليّا يا ليلي البدوية
ليّا حرقت قلبي ردى السلام عليه
انت شقيقة روحي وأنت بلسم لجروحي
وان كنت معاي تروحي لاحطك في عينيه

أما الأكراد فيطلقون اسم جلو على جميلة، وهذا الاسم محبب لديهم كاسم ليل
لدى البدو، وفي أغنية «جلو» يتابع العاشق حركات محبوبته متغنيا بجمالها:

جلو جلو يا جلو يا عشيرة زماني
خصرك دخيل العملو تلولح ياخي زرائي
شوفوا جلو عالسطوح وشعرا الأشقر عم بلوح
والله لاخطفها وروح ان عشت وري خلاني
شوفوا جلو عالبركه وضربتني بالجائركه

يا مويهدا شقد حركه سلبت عقلي وأماني
شوفو جملو تحمص بن وقلبا القاسي ما بحن
مديت ايدي قالت كنّ الأعزب مالو أمان

ومن الأغاني التي عادت الى الشيوع وبخاصة في منطقة حمص أغنية «مريم مريما» وهناك أكثر من رواية لقصة هذه الأغنية، وتنتهي جميعها بنهاية مريم المأسوية، ويقابل اسم مريم عند المسيحيين اسم ليل وجملو في ايجائه، حتى غدت هذه الأسماء رمزا للعشق، وقد سمعت هذه الأغنية تغنى في الكنائس بكلمات دينية في مدح السيدة العذراء. وعدا عن الاشارة في هذه الأغنية الى خطف العسكر العثماني لمريم فإن الصور الباقية في التغزل بمريم تكاد تكرر كما في الأغنيات الأخرى، فهاهي مريم على السطح وشعرها يداعبه النسيم، وها هي على البئر تمتح الماء:

مريم مريما	عيني مريما
القلب مجروح	بدو مريما «أو مرهما»
مريم يا دلي	الشعر مدلي
عسكر عثمانلي	خطفوا مريما
مريم عالسطوح	والشعر بلوح
لاخطفها وروح	واخذ مريما
لاضربلك بالعود	يا أم عيون السود
وخلي البارود	يصل للسمما
مريم على البير	فايقه من بكير
لاخطفها وطيّر	واخذ مريما

أكثر الأغاني الشعبية فرحة مرقصة، فيها ترنم بصفات المحبوبة كأن الشاعر مصور يلتقط صوراً من زوايا متعددة وبأوضاع مختلفة ضمن مشاهد متتابعة.

غير أن الغناء في الحب حتى الموت لم تحمله الا أغان نادرة، وهذا اللون شاع في الموالم والعتابا أكثر، ومن أكثر هذه الأغاني شيوعا في بلاد الشام «سكابا يا دموع العين»

التي تحمل في نغمها وكلماتها جوا مأساويا مدهشا:

سكابا يا دموع العين سكابا	تعي وحدك ولا تيجيبي حدا با
وان جيبي وجبت حدا معاكي	لأهد الدار واجعلها خرابا
أشوف الزين ماشي في البريه	الخد أحمر والعيون عسليه
وكرمي للزين راح غني غنيّه	وصير شاعر وغني عالربابه
أشوف الزين غربي الزيزفونه	وأنا شو ساويت أجايي جفوني
لعيف أهلي وقوم الخلفوني	والحق ظعون لعزّ الصحابا
امي امي لا تبكي وتنوحي	على قبري حاجة تحبي وتروحي
وان اجا الطبيب ليداوي لي جروحي	قولي لو صار تحت الترابا

أبيات الحزن والموت، والايقاع المأساوي لها يحفران في النفس والذاكرة أخاديد عميقة، وليس منا من لم يتأثر بهذه الأغنية منذ نعومة أظفاره، ولهذا كثيرا ما خفف المغنون من هذا الجو المأساوي بمقاطع بهيجة يسترسلون فيها بوصف محاسن المحبوب.

أما أغنية «عاللالا» فان القبر يأخذ شكلا أنيقا، فالنحات يتفنن في زخرفته كما الصائغ، وحفار القبور يفتح له طاقة «كوة» للحب والفرجة، فالعاشق لا يحس بالوحشة في قبره لأنه يتفرج على العادي والرائع وينتظر مرور المحبوب، الحياة مستمرة بالانتظار حتى بعد الموت:

عاللالا ولا لا ولا لا	وليش الزعل يا خاله
وأنا عطيتك روحي	وايش تعطيني بدالا
يا حفار احفر قبري	وخلي طاقة للهوى
بركي ^(١) يعدي ^(٢) محبوبي	ويوصف للهوى دوا
يا حفار احفر قبري	ويا صايغ صوغ حجاره
واللي يياخذ محبوبي	ريت العزا بدياره

ومن أشهر الأغاني المعروفة في بلاد الشام والتي ترافق الدبكة أغنية «دلعونا»، يعدها عوض سعود في كتابه الفولكلور الفلسطيني من الأغاني الرعوية، ويرى أن اسم

دلعونو هو تحريف لـ «ايل عناة» ابنة الاله ايل، وهي إلهة الخصب والحب والحرب والتي تعقد الخطوبة بين الجنسين، على أن الأخذ بهذا الرأي يعني أن نرد اللحن الى عهد موغل في القدم، وهو يتسق مع الفرضيات التي تعيد الغناء الى نشأة دينية، وأن تلك الأغاني كانت ضرباً من التقرب والعبادة، غير أن كلمات الأغنية الشائعة يختلف رواياتها تؤكد المعنى الشائع لكلمة الدلعونا وهو الدلع، ولغويا: الفتاة المدلعة - ويطلق عليها العامة أيضاً الدلوعة - والفتى المدلّع: من ربي في العز والنعمة والدلال، والأغنية تقدم في بعض مقاطعها صورة للزواج غير المتكافئ سناً.

على دلعونو وعلى دلعونو	هو الشمال نسّم حنونا
على دلعونو وعلى دلعونو	راحوا الحبايب ما ودعونو
على دلعونو ليش دلعتيني	شفتيني شايب ليش أخذتيني
لاكتب كتابك عاورق التين	واجعل طلاقك أهون ما يكونا

ارتحال الأحبة بالسفر أو الزواج أو الهجر، وتمنى عودتهم ورجوع أيام الوصال، والتغني بمحاسن المحبوب، واسترجاع بعض الذكريات الماضية، هي النغمات العذاب في الأغنية الشعبية، وهي الأصواء والظلال والألوان التي تعطي للمشاهد الحياة والدفع والبروز.

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

في أغنية «الروزانا» تغني الفتاة الفلسطينية لحبيبتها المسافر شمالاً الى حلب، وتنطلق الأغنية من مشهد الحب الأول يوم التقت النظرات العاشقة من خلال الكوة «الروزنة» في البيت، والفتاة تعيد للروزنة كل ما أصابها من تبايح الحب والأحزان.

عالروزنا عالروزنا	كل الهنا فيها
ويش عملت الروزنا	الله يجازيها
يا رايحين عا حلب	حبي معكم راح
يا محملين العنب	تحت العنب تفاح
كل من حبيبه معه	وانا حبيبي راح
يا رب نسمة هوا	ترد الحبيب ليّا

ومن الأغاني المشهورة في لبنان وسورية «أبو الزلف»، وربما يكون الأسم مأخوذاً من الزالف وهو الشعر على طرفي الوجه، أو من الزلفى: القريب.

عالمين يا بو الزلف	زلفي يا عينيّه
بين الشفايف عسل	نقط عا ايديّه
يا عمي خدني معك	ع الشام لا تفرج
وانزل عاسوق الطويل	واشتري المبهرج
كشفت عن صدرها	وقالت تما تفرج
دكان تاجر فتح	يا نضر عينيّه

والأغاني التي تنظم على وزن القُرّادي تتصف بالخفة والرشاقة وسرعة الحركة وتصلح لمرافقة الدبكة ذات الايقاعات السريعة، وهي مثل أغنية «عالمميم».

عالمميم عالممام دحلك يا طير الحمام
ومثل أغنية «يا غزِيل يا بو الهيبة»

يا غزِيل يا بو الهيبة يا هادي يا معذبا
يا ام القامة المشوقة تشبه غزلان الربا
يا غزِيل قل لو قل لو ترحل يّا تضل لو
لو طال الزمان كلّو غيرك ماني مصاحبا

ويرى بعضهم أن القُرّادي نشأ من غناء مرقصي القروود على ايقاع خاص بالضرب على الدف، وكان أغلب سكان حي المشاركة في حلب يحترفون فن ترقيص القروود في الساحات العامة والأحياء. والعميم تصيرعم، ويكثر في الأغاني الشعبية نداء الأب والام والاخ والعم والخال، وهم يتصرفون في الفاظها فيقولون في اب: يا بوي، ياي، بابا، يابوب، ويقولون في أم: يا يما، يا ميمتي، يامو، ويقولون في أخ: يا خوي يا خي، يا خاي.

احياء الأغنية الشعبية التراثية

لأنكون مجانبين الصواب اذا قلنا ان الفضل في الحفاظ على الكثير من أغانينا الشعبية التراثية - الفولكلورية يعود الى النساء، وربما أكثر من الرجال، لأنهن يتناقلنها ويغنيها في الأعراس والحفلات، وهن أقل اندفاعا وراء الأغاني الجديدة من الرجال، وأكثر حفاظا على نص الأغنية الأصلية.

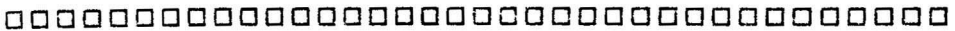
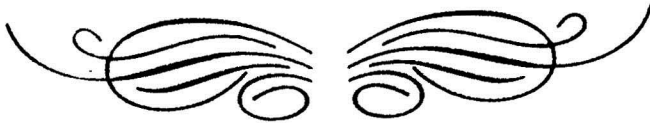
والآن، وبعد أن فشلت الأغنيات الجديدة في امتلاك أسباب البقاء والانتشار، عدا القليل منها، فإن الأغنية الشعبية الفولكلورية عادت الى الازدهار برؤية لحنية أخرى وتوزيع موسيقي جديد، أو بصورتها القديمة الأولى، فقد أدرك أرباب الغناء أن هذه الأغاني تمتلك في كلماتها البسيطة وألحانها وصورها ونقلها للحياة العاطفية اليومية في نبضها الحي ودفئها المحبب مالا يمتلكه الأغنية الجديدة.

وقد درج بعض الفنانين، وبخاصة الذين يغنون الأغنية السياسية والملتزمة، على أخذ اللحن الشعبي القديم فقط، بحيث يلغون النص الكامل للأغنية الشعبية ويطلعون بنص جديد، حتى انهم لا يحافظون على اللازمة التي تعطي الأغنية خصوصيتها وتفردها وعنوانها، وبعد أن تسمع الأغنية الجديدة يسحرك اللحن ثم ما تلبث أن تتبين أنه لحن منتحل عن أغنية فولكلورية من التراث غيَّبها الزمن، وما يحدث غالبا هو العكس فبدلا من أن تحقق الأغنية الجديدة السيورة والخلود فإنها تكون سببا في احياء الأغنية القديمة لدى الطبقات الشعبية التي يهملها الحصول على نشوة الماضي والطرب والكلمات التي تصور النفس البشرية في تدوقها للحب والجمال وتفاعلها مع الحياة، وكان على هؤلاء الفنانين أن يدركوا أن شعبية هذه الأغاني لا تعود الى لحنها فقط وانما الى مطالعها الساحرة التي تعطيها مع اللحن هويتها، والى ابياتها الرشيقة التي تلامس الجوانب الدافئة من النفس البشرية والمشاهد المثيرة والمتعة من الحياة اليومية.



الهوامش

- (١) غطاء للرأس يستعمله البدوي تحت البريم
- (٢) ارمها
- (٣) الراتب
- (٤) لها: والألف ضمير الغائبة
- (٥) صرة توضع فيها الثياب
- (٦) شملة كالبرنس يضعها البدوي على كتفيه
- (٧) بعثت له: والواو ضمير الغائب
- (٨) اداة النداء يا في الكردية
- (٩) لعل، ربما
- (١٠) يمر



الجماعات
المسرحية
في مصر

وقضية الشكل

جماعة السّرادق
«نموذج تطبيقي»

م. أحمد العشري
ARCHIVE
<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

الجماعة المسرحية ليست مجرد فرقة مسرحية ذات تجربة مع المسرح والجمهور، بل هي في الغالب جماعة «عمل مسرحي» موضوع في ظرفه الزماني والمكاني المحدد^(١) بمرحلة ما من الحركة المسرحية عموماً، فكان مسيرتها بهذا الشكل تحكي جزءاً من حكاية المسرح، وتساهم في وضع لبنة صغيرة في مسار المسرح، ومحاولة تأصيله. رغم صعوبة الحصول على تعريف جامع للجماعات المسرحية، فإنها جميعاً تشترك في بعض الأهداف والملامح، فالهواية^(٢) تجمع بين أفراد الجماعات المسرحية إلى جانب التجريب^(٣) وتجاوز الأشكال التقليدية المألوفة، إلى جانب اهتمامها بالشكل السامري الاحتفالي.

وقد عملت الجماعات المسرحية عموما بوسائل مختلفة لكي تحقق أهدافها، فوجهوا بؤرة مشاهدتهم إلى العالم الحقيقي، حيث يمكن أن يحدث التغيير، سواء كان في شكل العرض المسرحي، أو في عنصر من عناصره، أو للعالم الداخلي للمتفرج، أو لنظام سياسي أو اقتصادي أو اجتماعي.

وقد وجدت الجماعات المسرحية طرقا للتفاعل مع جمهورهم، لكي يكونوا مجتمعا من أجل الهدف الذي يبنون تحقيقه عن طريق التفاعل بين الممثل والمتفرج، على شريطة ألا يتمص الممثل دوره تقمصا كاملا، تماما كتكنيك أداء الممثل في مسرح الجريدة الحية^(٤)، والمسرح الشارعي^(٥) والمتفرجون أيضا موجودون وجودا واعيا دون أن يستغرقهم الايهام أو الاندماج الكامل مع الحدث المسرحي.

وبعض الجماعات المسرحية تكتب مسرحياتها بشكل جماعي^(٦) بالإضافة إلى وجود كتاب - في بعض الأحيان - يكتبون عروضها خاصة بهذه الجماعات.

وتختلف الجماعات المسرحية في أهدافها وطريقة عرضها ورؤيتها للأمور التي ترغب في معالجتها بعض الجماعات يرغب في تحرير الانسان من جبروته الذاتي، والبعض الآخر يرغب في تغيير التركيب الاقتصادي والسياسي لكي يحرر الانسان بشكل عام^(٧).

والجماعات المسرحية متعددة ومتنشرة في معظم أنحاء العالم^(٨) وكل جماعة تختار طريقة حياتها وعروضها بالإضافة إلى أن لها وسائلها الخاصة بها لطرح أفكارها ومواقفها السياسية والاقتصادية والاجتماعية. وتحاول بعض الجماعات أن تقدم في عروضها نموذجاً لعالم أفضل، محاولة جذب مواطن المدينة أو القرية للمشاركة في إعداد العرض الذي غالبا ما يتناول مشكلة تهم الجميع، حيث يحدث التفاعل الإنساني والمشاركة الايجابية بين المؤيدين والمتفرجين أثناء العرض.

وبعض الجماعات المسرحية تقدم عروضها بصفة مقصورة على نوعية معينة من الجمهور^(٩) اذ يتطلب ذلك معاشة تلك الفئة من الجمهور لمعرفة ظروف حياتهم، وتحرص الجماعات على أن يستمر الحوار بينها وبين الجمهور عن طريق الندوات النقدية

بعد العروض المسرحية، حيث كانت إقتراحات الجمهور تدمج بسهولة مع العرض المسرحي، لأن هذه الآراء والمقترحات كانت معظمها تلقائية وفورية ومعبرة عن حلول في صالح المشاهدين، والذين لم يتعودوا على مشاهدة عروض مسرحية قبل ذلك، ومن ثم يسهل التأثير عليهم وتصبح العلاقة بين العرض المسرحي، والمتلقى علاقة تبادلية، يذهب فيها المسرح إلى تجمعات المشاهدين، الذين يشاركون بدورهم في العرض المسرحي^(١).

والجماعات المسرحية في معظمها جماعات جواله^(٢) تنتقل إلى تجمعات المشاهدين ولا تنتظر ابدا أن يأتي المشاهدون إليها.

ومعظم الجماعات المسرحية تهتم بعنصر الكوميديا أو الفكاهة في عروضها، ولا يحاول الممثل أن يوهم المشاهد بشيء بل يعمل على كسر الإيهام بشتى الوسائل حتى لو اقترب من المشاهدين ليتأكد من وجودهم كأشخاص عاديين وحقيقيين.

ولقد استعارت الجماعات المسرحية الأشكال الفنية من الكوميديا «ديلارتي» أو الكوميديا المرتجلة إذ يتكون نوع من الإجتماعية في الكوميديا، ذلك عندما يضحك المتفرجون معا إستجابة للعرض المسرحي، كما استخدمت بعض الجماعات المسرحية الاكليسيات والأقنعة، والمهرجين، وفرقا موسيقية تمثي في موكب يسبق العرض المسرحي حيث يتجمع الناس - في بعض الاحيان -.

وبعض فرق الجماعات المسرحية ترتب مناضد عديدة حول المشاهدين الواقفين أو الجالسين في بعض عروضها وأحيانا تسمح للمتفرجين أن يتحركوا بحرية في المكان^(٣) ويصبح لهم أيضا الحق في إيقاف التمثيل وتصحيح ما يذهب إليه الممثلون من حلول أو فيها يستخدمون من كلمات لوصف المشكلة.

وهكذا يصبح الجمهور هو مؤلف المشهد، والممثلون يؤدون ما يؤلفه الجمهور بشكل فوري في مكان العرض المسرحي، حيث تتم ترجمة المقترحات والحلول والأفكار إلى لغة مسرحية مجسدة، معنى هذا أن المتفرج لا يترك الفرصة للممثل أن يفكر نيابة عنه بشكل دائم، إذ يشاركه في التفكير ثم يتحرك لترجمة الفكر إلى فعل.

إن حركة متفرج عروض الجماعات المسرحية من مكان إلى مكان قربا وبعدا من ساحة العرض المسرحي «تجعله يمارس امتيازاً لا يتحقق لمشاهدي التلفزيون والسينما والمسرح التقليدي، وعلاوة على ذلك تلك الحركة الطبيعية والتي تقلل من الشعور بكون المتفرج واقعا في مصيدة العرض المسرحي»^(١٣).

الجماعات المسرحية في مصر

بعد نكسة يونيو ١٩٦٧، نشطت جماعات مسرحية صغيرة من الهواة وانقسمت هذه الجماعات بحسب مكان العرض المسرحي إلى قسمين:

أ - جماعات مسرحية تقدم عروضها داخل أماكن مغلقة، وتختلف فيما بينها حسب شكل المكان ومن أهمها:

١- مسرح المائة كرسي بالمركز الثقافي التشكيلي:

تكونت جماعة المائة كرسي في عام ١٩٦٩ بعد توقف المسرح التجريبي (مسرح الجيب) من مجموعة من المخرجين والممثلين والكتاب والنقاد والفنانين التشكيليين قدمت عروضها في قاعة مسطيلة، وعلى خشبة مسرح صغيرة تقليدية أمام عدد من المشاهدين - الصفوة - لا يتجاوز المائة. قدمت جماعة المئة كرسي كتابا ومخرجين وممثلين جدد، وحاولت أن تجرب في طريقة الكتابة المسرحية، متأثرة بالتيارات الغربية الطليعية في ذلك الوقت. ومن أهم عروضها: مسرحية الدرس تأليف عبد المنعم سليم، إخراج أحمد عبد الحليم، ومسرحية السعادة الزوجية تأليف عبد المنعم سليم وإخراج زغلول الصيفي، ومسرحية لا تسدلوا الستار، تأليف عزت الأمير وإخراج عبدالفتاح شعرواي، ومسرحية الحقيقة عارية جدا، تأليف عزت الأمير وإخراج محمد راضي^(١٤) وقد توقفت التجربة بعد ذلك.

٢- مسرح القهوة (١٩٧٠ - مقهى المختلط):

اتخذت الجماعة القهوة مكانا للعرض المجاني، دوغما ديكورات، لتقدم

مسرحيات قصيرة لا يستغرق عرضها أكثر من ثلاثة أرباع الساعة، حاولت الجماعة في عروضها الرجوع إلى الأصول الشعبية المستمدة من السامر والمسرح المرتجل، وقدمت الجماعة مسرحية قهوة المعلم أبو الهول من تأليف ناجي جورج وتدور أحداثها في أحد المقاهي الشعبية في السويس بعد نكسة يونيو ١٩٦٧ لم يكن الجمهور في المقهى ذلك المتفرج السلبي، ولكنه كان مشاركاً في العرض المسرحي يمثل دور المتفرج حيث اختلط المتفرج بالممثل واكتسب الجميع حالة التمسرح^(١٠) في عرض ذي مضمون سياسي. كما قدمت الجماعة مسرحية «إني أعترض» تأليف ناجي جورج ولكنها خرجت عن نطاق القهوة لتعرض في أماكن التجمعات المكشوفة. وقد توقفت تجربة مسرح القهوة في مصر.

٣- مسرح الفنان الشامل (مقهى استرا - ١٩٧١):

قام الفنان عبد الرحمن عرنوس بتكوين فرقة «شباب البحر» وهي فرقة مسرحية غنائية تقدم عروضها على مصطبة خشبية يلتف حولها الجمهور من ثلاث جهات (مسرح الصطبة) وفي هذا المسرح يمتزج الفنان بالمتلقي دائماً ما كانت العروض تبدأ مساء الخميس وتنتهي في السابعة من صباح الجمعة. حيث تقدم عشرات الفقرات والتي يشارك فيها الجمهور - مجانباً - ثم تبدأ مناقشتها مع الجمهور والذي يشارك أيضاً بتقديم ابداعاته في شتى المجالات.

قدمت جماعة مقهى استرا لأول مرة في مصر، دراما الممثل الواحد «الذئب» وقدمت البانتوميم. لقد تحولت صالة مقهى استرا الى معرض للفنون التشكيلية الى جانب الدراما، حيث تفتح الأمسية بمعرض لفنان تشكيلي شهير أو مغمور ويقوم النقاد والجمهور بمناقشة أعماله. ثم تقدم نماذج من الموالم الشعبي المصري، ثم تأتي فرقة المنولوج الدرامي، الذي يقوم به أحد الممثلين - والمتغير دوماً - والذين اشتهروا فيما بعد أمثال أحمد زكي ومحمود الجندي ولطفي لبيب وسمير وحيد وغيرهم.

ولقد جمع مقهى استرا (مسرح الفنان الشامل) بين المقهى الثقافي والقهوة حيث قدمت عروض جديدة على مستوى الشكل والمضمون..

لقد كانت التجربة معملا للبحث النظري والعملي عن أشكال مسرحية جديدة تتسق وجغرافية المكان، حيث تكتب نصوص تتلاءم وطبيعة المكان، ودائما تتيج مساحة للارتجال.

تجولت جماعة (مسرح الفنان الشامل) إلى مقهى علي بابا، وسوق الحميدية والحسين، وإلى نقابة المحامين، حيث قدمت على مدى ثلاثة أعوام نماذج من التراث الشعبي الذي قام بجمعه رشدي صالح ويتضمن عرض «وفاء رحمة لأيوب» وحواديت شعبية من التراث وأخيرا عرض «ما حدث في الصلاة».

ثم خرجت جماعة مسرح الفنان إلى الاماكن العامة لتقدم عروضها في الهواء الطلق وبأشكال جديدة^(١١).

٤- جماعة الدراما بالمركز الثقافي السوفييتي ١٩٦٩ :

قدمت الجماعة أعمالها في قاعة صغيرة ومسرح تقليدي بعض العروض المسرحية اشترك فيها الهواة الى جانب المحترفين، وقدمت مسرحيات ذات مضمون سياسي كنوع من مسرح الاسقاط السياسي، أمام جمهور نخبة... اهتمت الجماعة بعنصر الموسيقى، وشارك الجمهور في ترديد بعض الأغاني النضالية خصوصا في عرض «في حب مصر» تأليف سمير عبد الباقي الأداء والغناء لعدلي فخري وقدمت مسرحية «عازف الأرغون المخمور» تأليف كامل الكفراوي وإخراج الشريف خاطر.

ومن تقاليد «جماعات الدراما» أن يتبع العرض مناقشة نقدية يشارك النقاد والجمهور من جهة وفنانو العرض من جهة أخرى.

٥- مسرح العلبة بالمركز الثقافي الفرنسي :

في حجرة مستطيلة وعلى خشبة تقليدية قدمت الجماعة عروضاً مسرحية مترجمة جديدة في وقتها - عن الأدب الفرنسي. إلى جانب نصوص مسرحية مصرية تعرض لأول مرة، فقد قدمت مسرحية «أهل الكهف ١٩٧٤» لمحمود دياب وإخراج عبد الغفار عوده وتبع العرض مناقشة نقدية، وقد توقف نشاطه.

٦- فرقة مسرح جوته بالمركز الثقافي الألماني ١٩٧٥ :

في صالة «بدروم» المبنى ، قدمت الجماعة عرضا واحدا لجورج بوشنر «حكاية العسكري فويتسك» من إخراج عوض محمد عوض الذي اهتم بالمعادل المرئي والمنهج التعبيري في عرضه المسرحي .

٧- استوديو الممثل (محمد صبحي) ١٩٧٢ :

جماعة من الممثلين الهواة من طلبة وخريجي المعهد العالي للفنون المسرحية اعدت مجموعة من أعمال شكسبير بشكل مبسط لعرضه في مسرح سيد درويش وبدعوات خاصة ، وقدمت هاملت - روميو وجولييت - عطيل . . . حاولت الجماعة البحث عن تكنيك جديد في أداء الممثل من الناحية الصوتية والجسدية .

٨- جماعة مسرح الغرفة بدار الادباء :

في غرفة صغيرة في «بدروم» دار الأدباء بشارع القصر العيني جماعة من المثقفين والمهتمين بالمسرح اقتصر نشاطها على قراءة بعض المسرحيات بأداء مسرحي ، ثم يشارك الحضور في مناقشة النص نقديا .

وما أن حل عام ١٩٧٤ حتى توقفت هذه الجماعة وقد انفض أصحابها .

٩- جماعات مسرحية مشهورة :

وتعان بعضها من قبل وزارة الشؤون الاجتماعية ووزارة الثقافة وتجمع أعضاء

من الهواة والمحترفين :

أ - نادي أصدقاء المسرح بهيئة خريجي الجامعات .

ب - المركز المصري للدراسات والتجارب المسرحية .

ج - جماعة مجانين المسرح .

د - نادي المسرح بمسرح الطليعة ١٩٧٩ ، يعتمد على اشتراكات الأعضاء .

هـ - نادي المسرح ١٩٧٩ بالمسرح القومي ، يعتمد على اشتراكات الأعضاء له فروع

بالأقاليم . . أصدر مجلة للمسرح ، ثم توقف نشاطه تماما .

و - مسرح «الغرفة» بالمسرح المتجول^(١٧):

يقدم عروضه في غرفة متسعة بواسطة مجموعة متغيرة من الهواة الدارسين للمسرح، وبتكاليف قليلة. . يتيح فرصة للتجريب في الشكل حيث الجمهور مشارك في العرض المسرحي، وحيث تستخدم بعض العروض عناصر العرض المسرحي الشامل، ودائماً يتبع العرض مناقشة نقدية يديرها أحد النقاد، بين جمهور العرض وفناني العرض، ومازالت عروض مسرح الغرفة مستمرة حتى الآن تتجول في أقاليم مصر ونجوعها وكفورها.

ب - جماعات مسرحية تقدم عروضها في الهواء الطلق:

١- تجربة هناء عبدالفتاح في قرية دنشواي (تجربة غير مسبوقة في مصر):-

استطاع هناء عبدالفتاح أن يكون أول فرقة مسرحية أعضاؤها من الفلاحين الذين يمثلون للمرة الأولى.

ليس ثمة ديكورات، وليس ثمة اضاءة، فالمكان عار تماماً حيث قدم عرض «ملك القطن» ليوسف إدريس في الأسواق والحقول والساحات، وحيث طبيعة الجمهور تفرض طبيعة المكان، فالبيئة هي التي تجعل الجمهور يتخلق العرض من كل الزوايا في شكل دائرة، تجلس النساء والأطفال فيه على أسطح البيوت ويجلس الرجال فيه على الأرض مواجهين بعض المستويات الخشبية العارية.

اعتمدت التجربة على الكلمة والممثل، أنير مكان العرض بمجموعة من المصاييح العادية. استغل المكان الريفي كثيئة طبيعية. حقق العرض البساطة والتلقائية وحدث التجاوب بين العرض والجمهور^(١٨).

٢- تجربة عبدالعزيز مخيون - قرية زكي أفندي:

نفس التجربة السابقة.

٣- مسرح المناقشة - قرية البراجيل - محافظة الجيزة (تجربة عادل العليمي):

النص تأليف جماعي حول مشاكل القرية ودور الجمعية الزراعية واستلاب

الفلاحين . يحتوى النص على حدوده أساسية تبين أشكال السرقة التي تمارسها الجمعية، وحدوده ثانوية هي قصة حب أحمد وسعدية، من خلال أنماط معروفة (رجل الدين - الحاج التاجر - رجل القانون - الفتاة البريئة).

مكان العرض:

شكل معماري يمكن اعتباره مزيجاً بين شكل سامر القرية، والمصطبة - والمسرح الدائري . وجود مدرجات ترتفع من أسفل إلى أعلى على شكل أنصاف دوائر، تبدأ بيمين المسرح وتمر من الوسط لتصل إلى يسار المسرح .

شكل العرض:

أوقف الفلاحون العرض عدة مرات حيث ناقشوا القضية المطروحة والتي تعنيهم تماماً . قدمت المسرحية من خلال صندوق الدنيا، وكأن الحكاية تدور داخله والجمهور يشاهدها من تحت الستارة . بدأ الراوى يدور حول المسرح على الأرض، بملابس المهرج وهو يحمل صندوق الدنيا على ظهره، بالعرائس والشخايل . عرض فلكلوري سريع عن الأبطال الوطنيين للشعب المصري . ثم توقف العرض ليعلن للجمهور بأنه لن يتحدث الليلة عن عزيزة ولا عن متولى وإنما عن الجمعية الزراعية . تصاحب الراوى فرقة صغيرة من الآلات الشعبية (ربابة - ناي - دف - طبله) وجوقة من الأطفال تردد مع الراوى الأغاني . يمثل الراوى الضمير الشعبي النقي، ويقوم بدور القاضي، فيقدم الشخصيات ويعلق عليها ويشرح ما يحدث، ويدفع الأحداث للتطور، ويساعد جمهور المتفرجين على اتخاذ موقف من الأحداث . جاءت الأغاني تعليمية مباشرة عن كل شخصية في المسرحية وأحداثها الأساسية . لعبت الأغنية دوراً في التثقيف والتنوير كأحد المكونات الأساسية لمسرح الفلاحين .

الديكور: على شكل نصف دائرة يتكون من شاشيات تلخص الموثيقات الشعبية في القرية (المرسومة على جدران بيوت الفلاحين . . حج مبرور - رسم جمل - السفينة - جامع - اسد - سيف - خمسة وخمسة - شجرة) وارتبطت الموثيقات بشخصيات وجو المسرحية .

بعد انتهاء العرض صعد المخرج على المسرح ليدير « المناقشة » والتي بدأت باستدعاء الشخصيات المسرحية لتسألهم وتحاكمهم علنا، وقد اعترض الفلاحون على بعض المشاهد في الليلة الأولى فتعرض العرض للاضافة والحذف ورضخ العرض لارادة الفلاحين^(١٩).

٤- «مسرح الفلاحين» الفرقة النموذجية بالثقافة الجماهيرية تجربة عباس أحمد:

في عرض «حسن ونعيمة» المعتمد على التراث الشعبي بدأ الاحتفال المسرحي لحظة دخول العربة التي تحمل الفرقة إلى القرية.. يبدأ أطفال القرية وشبابها المعاونة في وضع قطع الديكور البسيطة وفرش الحصير- بديل لخشبة المسرح التقليدية - ومساعدة الممثلين في ارتداء ملابسهم، وعمل الماكياج في أحد بيوت القرية.. كل ذلك ساعد على عملية التوحد والإقتراب بين جمهور القرية ومجموعة الممثلين - حتى اذا بدأ إثنان من المهرجين بدعوة الجمهور والذي يتجمع تلقائيا حيث تبادل النكات بين المهرجين والجمهور وبعد امتلاء الساحة على آخرها بكل أهالي القرية يبدأ العرض بالصلاة على النبي محمد وتبدأ أحداث المسرحية.

ومشاركة الجمهور ليست وجدانية وخدمية فقط، بل تتعداها الى المشاركة في العرض المسرحي نفسه. وفي النهاية يؤخذ رأي الجمهور في العرض الذي يتحول الى مناقشة يثير فيها الفلاحون العديد من القضايا.

إن الشكل والمضمون في عرض «حسن ونعيمة» التحما معا ليكونا نسيجا قويا لظواهر مسرحية مصرية^(٢٠) كانت موجودة منذ أوائل القرن الماضي، وهي ظاهرة الممثل الجوال، وشاعر الربابة وصندوق الدنيا والحكواتي والمهرج. ثم أخيرا اللعبة المسرحية التي تتكشف كل أبعادها داخل ساحة القرية، واشتراك المتفرج داخل لعبة التشخيص دون رهبة من تخطى دور المتفرج الى دور المشارك.

٥- شبرا بخوم المسرحية «سهرة ريفية» تجربة أحمد اسماعيل:

التأليف جماعي، والعرض بساحة نادي القرية، مجموعة من الممثلين الفلاحين

الهواة يمثلون لأول مرة، في عرض يناقش مشاكل الفلاحين مع الجمعية التعاونية الزراعية مستخدما الموال الشعبي والرقصات الشعبية. شارك الجمهور في مناقشة المشكلة اليومية التي يعانون منها وصولا لحل مشترك.

لعب المشاهد دورا فعالا محققا نفس الوظيفة التي سعى إليها بريخت. . اعتمد العرض على التكرار حيث عرض القضية بأكثر من وجهة نظر - وكحل تعليمي - طرح الاطفال (تشخيصا) وجهة نظرهم والتي تناقضت مع وجهة النظر الأولى فحدث التناقض بين وجهتي النظر، ومن ثم استوعب المتلقى الدرس. وتجارب الجماعة مازالت مستمرة.

٦- جماعة السراشق المسرحية ١٩٨٤ تجربة صالح سعد:

تميزت جماعة السراشق بأنها الوحيدة من بين الجماعات التي أصدرت بيانا تنظيريا، وابتكرت شكلا جديدا غير مسبوق - في مصر - وعليه سيتناول البحث دراسة هوية جماعة السراشق وتحليل أحد عروضها كنموذج تطبيقي .

ARCHIVE
http://www.alukah.net
جماعة السراشق المسرحية

هي جماعة مسرحية - من الهواة - تسعى نحو تحقيق منهج مسرحي إستراتيجي يبحث في الأشكال الاحتفالية الشعبية وتقاليدها الحياة اليومية وهمومها، كي تعيد تقديمها في رؤيا مسرحية، جمالية أمام جمهور احتفالي بطبعه.

وتعترف الجماعة منذ البداية أنها ليست باحثة عن بديل. . تؤمن بالرؤية الجماعية في الفن وتدعو الى المشاركة، والسعي المتواصل نحو الجذور.

منهج جماعة السراشق:

ترى جماعة السراشق من خلال بيانها الأول الصادر في يونيو ١٩٨٤ أن:-

١- ان الفن في جوهره احتفال.

٢- ان فن المسرح يتمثل في تلك العلاقة الحميمة، التلامسية، المباشرة فيما بين الممثل وبين الجمهور، حيث التواصل الانساني الفعال (بالحركة والصوت والكلمة وبالإشارة والإيقاع) وأيضا من خلال قدرة المسرح - كحالة جمعية متميزة - على إتاحة المجال لتبادل الأدوار والذوبان الجمعي بين الممثل والجمهور.

٣- المسرح حالة وجدانية جمعية تبادلية، تتحول اثناءها الفكرة الى فعل واع ومستمر بين الممثل والجمهور وبالعكس.

٤- الاحتفال حالة بيانية ووجدانية مؤقتة . . تغشاها مشاعر الانسان بشكل فجائي . . وفي الاحتفال توليد وتجميع - تركيب وتشتيت، وهو حالة تجمع بين التنوع والتكرار وبين التلقائية والتقليد.

٥- الاحتفال بمثابة اهتمام شديد التخصيص، يتمحور حول موضوع معين (له القدرة على التواجد والانتشار داخل العقل الجمعي).

٦- الاحتفالية هي الصياغة الفنية لهموم واهتمامات الانسان - بمعناه الانثروبولوجي - والتي تكشف عن اسلوب الجماعة في التضمين والاحالة والتركيب. (التعبير بواسطة الرمز) عن مخزونها الاسطوري المتراكم عبر احقاب عديدة.

٧- وفي الاحتفالية طرح مفاجيء - بالرغم من وجود التكرار الدوري احيانا - للهموم والامال والطموحات. فالاحتفالية استعارة (مكانية - زمانية) تلجأ إليها الجماعة بعيدا عن النمط السلوكي اليومي المعتاد . . وبعيدا عن النمط الفني الرسمي التقليدي . . . وحين يسلم الفرد زمام مشاعره إلى حالة المشاركة والذوبان الوجداني الجمعي أيضا . . فإنه ينشد راحة الافاضة وطمأنينة البوح اللامتناهين^(١١).

٨- إن المسرح / الظاهرة احتفال يولد من نفسه، من غريزة المسرحة، فإذا صادف أي نوع من المعوقات أو غير التقنية، فإنه يصبح شيئا آخر غير كونه احتفالا / ظاهرة.

٩- المكان في السرداق: يلعب المكان المسرحي دورا أساسيا في ميلاد وبناء العملية

المسرحية الاحتفالية . والمكان المسرحي - لدى جماعة السرداق - هو أي مساحة طبيعية يقطعها الممثلون والجمهور لتخصيصها بصفة مؤقتة لممارسة احتفالهم المشترك .

فالمكان يمثل اختيارا اجتماعيا في الأساس إلى جانب اختيار جمالي . . . الأمر الذي يتناقض مع طبيعة ما تعودنا عليه من الوجود القدرى للمسرح العربي داخل أبنيته التقليدية المستوردة .

١٠ والحديث عن المكان المسرحي يعني الحديث عن المشاركة (كمفهوم في/ اجتماعي مركب، لا ينبغي فهمه بمعزل عن فهم البنية الاجتماعية وطبيعة العلاقات الاجتماعية التي تحكم هذا المجتمع أو ذاك) ومن ثم يعني الحديث عن الموقع الجغرافي (وعلاقته بالخريطة الاجتماعية) وعن الطراز المعماري والألوان والزخارف والعلاقة بين المنصة والصالة وأسعار الدخول، وأيضا الاطار المادي (السينوغرافي) للعرض المسرحي نفسه . . ثم الحديث عن العلاقة الجدلية بين المكان وبين العرض المسرحي وبين العرض وبين كل عنصر من العناصر السابقة كل على حدة .

١١- تسعى جماعة مسرح السرداق الى تصوير الاحتفال الانساني العام من خلال عملية مسرحية جماعية تستهدف إعادة خلق مقوماته وعناصره الأساسية في الوجدان الجمعي (الاسطورة - الشعائر - المراسم - الطقوس - الايقاع) بما تحمله من مضامين نفسية - اجتماعية) معاصرة، وذلك من خلال تقاليد الحياة اليومية وهمومها الحاضرة .

١٢- اعتمدت الجماعة، السرداق مكانا مسرحيا للعروض المقترحة منه استمدت التسمية المتعلقة بظواهر الاحتفال الشعبي بالمناسبات الهامة في حياة الانسان، والمتعلقة أيضا بظواهر التعبير المسرحي المتضمنة في هذه الاحتفالات (الاداء التمثيلي والغنائي الشعبي الاحتفالي - الرقص الشعبي والديني) أيضا المتعلقة بالصياغة المسرحية للأدب الشعبي والاساطير، وذلك بما يقتضيه العرض المسرحي المفتوح/ الاحتفالي/ التلامسي والمباشر مع الجماعات الشعبية في

أحيائها وقراها.

١٣- تسعى جماعة السرادق إلى التجريب بمعناه المعلمي والعلمي أيضا - في ثلاثة اتجاهات رئيسية^(٢٢) هي :

أ - السرادق - كمعمار مسرحي شعبي ، وعلاقته بعناصر الفن التشكيلي .

ب - الممثل الشعبي - وفنون الاداء الاحتفالي .

ج - الدراما الشعبية . . واسلوب الابداع الجمعي .

وفي الواقع ان مسألة البيانات التي تطرحها بعض الجماعات المسرحية ، مسألة تحتاج الى روية وصبر من قبل منظري تلك البيانات ، فالأقطار التي سبقتنا بمئات السنين في هذا الميدان لم تطرح مثل هذه البيانات إلا بعد أن تبلور التجربة المسرحية من خلال الممارسة العملية مدة طويلة ، حتى تأتي هذه البيانات مليئة بخلاصة التجارب والممارسات . . «فكل بيانات العالم لا يمكن أن تبرر مشهدا مفككا مكتوبا بطريقة ركيكة ورديدة على الخشبة»^(٢٣) ناهيك عن تلك الفصاحة اللغوية التي تطرحها بعض البيانات ، ويأتي التطبيق العملي مخالفا تماما للتجربة المسرحية .

«يحدث في قريننا الآن» نموذج تطبيقي لمسرح السرادق :

تم العرض المسرحي في قرية «شكشوك» المطلة على بحيرة فاروق ، كموقع للأحداث المسرحية المتخيلة^(٢٤) حيث أن الطابع الاقتصادي لقرية «شكشوك» يتمثل في حرفة الصيد . . فالبينة هنا عنصر أساسي في العرض المسرحي ، ودائما ما يقدم الموقع المكاني مفتاحا لجماليات العرض .

مصادر فكرية للعرض :

اعتمد العرض فكريا على صياغة جماعية للموال الشعبي «ياسين وبهية» قام به فريق العمل الجماعي «مسرح السرادق» مستمدا أصوله من عدة مصادر أهمها : مسرحية «ياسين وبهية» لنجيب سرور ، ومسرحية «هاملت» لوليم شكسبير ، سورة «المائدة» من القرآن الكريم .

لقد جمع الفريق مصادره الشفاهية حول الحكاية الشعبية «ياسين وبهية» راصدا الدلالات السياسية والاجتماعية والاقتصادية الهامة، بعد أن ردت الحكاية الشعبية إلى عناصرها الأولية المجردة، كمحاولة لفهم المعاني والدلالات الباطنية، من أجل كشف العلاقات والروابط فيما بين الدلالات التي تحملها العناصر الدرامية.

وهكذا تتم المواجهة الجمعية بين المصدر الشعبي، والعقل الجمعي لفريق العمل المسرحي كمحاولة من الجماعة المسرحية أن تجسد في خيالها وتراثها الشخصي معادلات حضارية معاصرة.

ولا يعد هذا اطلاقا تطاولا على القيمة الأساسية عند شاعرنا الراحل نجيب سرور، فالموال الشعبي يعد طريقة للوصول إلى نوع من الارتباط القومي، بالإضافة إلى أنه تراث يمتلكه الجميع كتناج للخيال الشعبي، يتصرف فيه الشعب وفق احتياجاته وظروف عصره وواقعه الحضاري المعاش.

الديكور:

لقد عمد العرض المسرحي «يحدث في قريتنا الآن» أن يضع جمهور المشاهدين «مكانيا» في داخل الأحداث المسرحية، من خلال منصة منخفضة في وسط ساحة قرية شكشوك، بالإضافة إلى ثلاثة مناصب خشبية مرتفعة نوعا عن المنصة الرئيسية ومنتشرة في أنحاء الساحة بين جماهير المتفرجين ويحيط الجميع سرادق مزين بالرسوم الشعبية التراثية كمعادل للأحداث المسرحية المعروضة.

ولا شك أن مسألة توزيع المنصات الثلاث بين الجمهور للتخلص من الشكل التقليدي ومخاطبة المتفرج من عدة زوايا، مسألة مسبقة ومستوردة، «ففي العرض المسرحي ١٧٨٩» كان المشاهدون واقفين، وكانوا قادرين على التحرك كما يحلو لهم، وفي ذلك الوقت كانت الشخصيات التمثيلية تتحرك بينهم، وأحيانا كانوا يجلسون على الأرض ويجلس بينهم بعض المؤيدين. وبعد كل مشهد كان الممثلون يوجهون المشاهدين إلى جزء من المكان، حيث يحدث المشهد التالي على منصة جديدة وهكذا»^(٢٥).

ولقد تأثر روجيه عساف بنفس شكل عرض «١٧٨٩» عندما وزع المنصات الثلاث في عرضه «إضراب الحرامية» لفرقة مسرح الحكواتي^(٣).

ملاحظات حول البناء والعرض:

العرض من عدة لوحات في مشاهد سريعة متلاحقة يربطها رابط أساسي، يتمثل في قضية الصراع الطبقي بين صغار الصيادين، وأباطرة المهيمنين على حرفة الصيد. ويبدأ العرض باستدعاء الموروث الديني، في قصة قابيل وهابيل، صراع رموز الخير والشر عن طريق الرواة الثلاثة.

﴿فطوعت له نفسه قتل أخيه فقتله، فأصبح من الخاسرين. فبعث الله غرابا يبحث في الأرض ليريه كيف يواري سوءة أخيه.﴾

«صدق الله العظيم»

ويبدأ الرواة الذين يقيمون علاقة مباشرة مع جمهور العرض بسرد بداية الملكية.. تاريخيا
راوى: لا الأرض كانت ملك حد ولا المواشي..
ولا أي شيء.

راوى ٢: الأرض كانت للي يزرعها.. والمواشي كانت للي يرعاها.

ويشير الراوى الثالث بشكل مباشر وتعليمي إلى أنه راوى يروى الحدودة، مع كونها صغيرة معروفة ومفسرة، فقط لو نفهم سرها.

ان الراوي الثالث هنا يعتمد بشكل مباشر إلى ايقاظ المشاهد وتنبيه وكسر أي ايهام أو استغراق في الحدث المعروض، ومن ثم يتيح مسافة بين العرض - رغم العلاقة التلامسية - والمشاهد، حتى يفكر ويتخذ موقفا.

تحدث مواجهة بين هابيل أو ياسين في الحكاية الشعبية، أو هاملت في مسرحية شكسبير، وبين طيف الأب.. الذي مات أو قتل، بعدها تزوجت الأم من العم..

فيعيش بين حالة من الاغتراب الاجتماعي والاغتراب الاقتصادي حيث يسلب نتاج عمله في حرفة الصيد.

ياسين: دا احنا صيادين.. معقولة السمك ميدخلش دارنا إلا لما نهره..
وندارى بيه.

وينصرف طيف الاب الذي يحرض ياسين على اتخاذ موقف تجاه سارقيه أو مستلبيه. وتأتي أغنية الكورس المنتشر بين جمهور المشاهدين، بمثابة تعليق وتأكيد لرؤية الطيف.

خلي بالك يا غلابة.. خلي عينكم مفتوحين
أوعوا من عطف الديابة.. والوحوش الطماعين
خلي بالك يا غلابة.. خلي بالك يا ياسين

وهنا يكون العرض قد انتقل من الحوار النثري (العامية المصرية) مستخدما وسيلة الغناء الشعبي والذي شارك فيه جمهور المشاهدين، والذي اتخذ موقفا - بمشاركة الغناء - ضد الديابة. وكوسيلة من وسائل كسر تتابع المسرحي الاستغراقي.
استخدم العرض اسلوب السرد في حكايته عن ياسين.. إلا أن ياسين هنا حي بيننا.. صياد فقير وجدع من قرية شكشوك..

راوى: أما سهرتنا النهاردة.. فالحكاية فيها حصلت
فعلا يعني مش خيال.. ومن زمن قريب كمان..
يعني ممكن تكون حصلت امبارح، أو بتحصل النهاردة
أو ممكن تحصل بكرة.

وبهذه النقلة السردية التعليمية المباشرة، يكون العرض قد اتخذ موقفا معاصرا وحميا من اهتمامات المشاهد.. فالاحداث تهمة بالدرجة الأولى، كما أنها آنية في نفس الوقت.

ويحكى الرواة قصة حب ياسين وبهية ابنة عمه، ثم كفاحه في مهنة الصيد، وفي

نفس الوقت يجسد على المنصة الرئيسية ما يحكيه الرواة، بأسلوب الماييم.

وهنا يتدخل مخرج العرض «صالح سعد» من بين جمهور المشاهدين - ليقطع استغراق المشاهد، ويسأل الجمهور عن رأيه في أداء الممثلين الصامتين لتجسيد حرفة الصيد، ومدى مطابقتها واقعيا لأصول عملية الصيد الحقيقية، ويشارك الجمهور برأيه، وعلى الفور يستبدل الممثلون في هذا المشهد، وبشكل تلقائي بصيادين حقيقيين من بين جمهور المتفرجين في قرية شكشوك.

ويذكرنا هذا الموقف بموقف الجماعة المسرحية التي تعمل «بتياترو كامبسينو» حيث عملت هذه الجماعة مع عمال الانشاءات في لندن، والذين أمدوهم بأغلب اسرار مهنتهم، كذلك ما فعلته جماعة «جرين لاند اسكيمو» والتي تخضع عروضها المسرحية لملاحظات الفلاحين واقتراحاتهم، بالاضافة الى معايشة الفلاحين فترة اكثر من عام لدراسة لغتهم الحياتية وفلسفتهم وأساطيرهم وطريقة معيشتهم، وأغانيتهم الشعبية^(٣٧)، فتصبح العلاقة بين العرض المسرحي والمتلقى علاقة تبادلية.

في العرض يقطع الكورس استغراقا في متابعة عملية تجسيد الصيد، بموال شعبي، شارك جمهور شكشوك في غناؤه.

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

ولا كل من لف العمامة يزينا

ولا كل من ركب الحصان خيال

وتبدأ رحلة بحث ياسين عن سبب مقتل ابيه، فيسأل رجل الدين الشيخ علي الذي يتهرب من الإجابة حرصا على السلامة. ويعلق الرواة على تهرب الشيخ علي، والذي يرفض الجمهور سلوكه، ويعلق الكورس بغناء شعبي يشارك فيه الجمهور.

دا الليل ما هواش قصير إلا على اللي ينامه

والشخص ما دام فقير ما حد يسمع كلامه

والشيخ علي لم يسمع لكلام ياسين، فليبحث عن الجواب عند أمه..

الراوى: هي عمر الام تكذب على الضنى

وتنقلنا سريعا هذه اللوحة الى مواجهة بين ياسين والأم في مشهد «هملي» مقارنا الأب بالعم لكن المقارنة هنا من حيث موقفها من العدالة الاجتماعية.

ياسين: بس متقوليش في مقام ابويا أبويا لما كان شيخ الصيادين كان جدع لكن عمي ليه ساكت على البيه الكبير. . يطلب بهية تخدم في استراحته.

وفجأة يدخل العم الانتهازي وتحدث المواجهة ويشتد الصراع بين ياسين وعمه حول ذهاب بهية للعمل كخادمة، في مشهد صامت. ويقوم الرواة بتقليد الشخصيات والتعليق على تصرفاتها مع مخاطبة الجمهور الذي يدرك ان ما حدث مجرد افتراض أو (تمثيل في تمثيل).

راوى: (للجمهور) يرضيكم كده يعمل ايه ياسين حد منكم يعرف حل نعمله.

ويشارك الجمهور في طرح الحلول، حتى يتسنى لياسين الزواج من بهية والحيلولة دون ذهابها إلى قصر البيه الكبير.

وتحكى بهية حلمها لياسين ويجسد الكورس حلم بهية (تمثيلا). وهنا يتحول ياسين إلى بطل شعبي يتجاوز همه الذاتي ليعيش هما قوميا. ويعلق الراوى قائلا:

الراوى: طول ما أحنأ ساكتين ومفيش رجاله تعرف فين حقوقها، وتقف قصاد الغيلان الى عايشة من دمنا.

قطرنا الى ماشي من سبع آلاف سنة، عارف محطاته.

هو النهارده برضة ماشى بس محتاج ركابه تصحى. . وتعرف هيا فين لأجل ما يأخذ كل واحد منهم دوره.

أدهم الشرقاوي وقف قدام الباش أغا. . وقال لا قالها للدبابة والغيلان.

وبالتمثيل الصامت يجسد الرواة الصراع بين الغيلان والحملان، من خلال مشهد «حلقة السمك» حيث يقوم أحد الرواة بتمثيل شخصية أبو رجب المستغل الذي يسرق

جهد الصيادين اذ يلتقط الاسماك الكثيرة وينحيا جانبا قبل بداية المزاد السوري،
وحيث تتجسد عملية سرقة الميزان بأداء مبالغ فيه، فيصل مباشرة مفهوم الاستلاب
للمشاهد، والذي يعترض تلقائيا على عملية السرقة بصوته ويديه ومتدخلا في الحدث
المسرحي، حيث ينهال الجميع ضربا على الغول المستغل (ولا ينقذه من ايديهم إلا فراره
من ساحة العرض).

الصيادون: ايوه كده.. لو كلنا بقينا يد واحدة حنعمل اللي كان لازم نعمله من
زمان..

لكن هل تصمت الغيلان على اتحاد الصيادين؟

الرواي: جم كلاب البيه.. ولياسين واخوانه
وخدوهم من الدار للنار.. ياولداه.

ويتجسد المشهد المروي أمام المشاهدين، حيث يتم عن طريق المايم مشهد
تعذيب الصيادين وتعمل الاغنية الشعبية على المشاركة في التأكيد، والمبالغة في تصوير
الحدث، حيث يشارك الجمهور في الغناء.

يا عزيزا عيني وأنا بلدي وأروح بلدي

بلدي يا بلدي والشرطة أخذت ولدي

ويحدث التضاد الحاد بين شجن الأغنية الشعبية، وضحكات البيه الكبير وأعوانه
من الغيلان مما يتيح مسافة للمشاهد للتفكير في المطروح^(٢٨) ويأخذ منه موقفا ويعمل على
التغيير رافضا استلاب الغيلان.

ويأتي التعليق بواسطة الموال الشعبي الموروث، حتى يزيد من حدة التناقض بين
الضحك والبكاء.

فيه ناس بتشرب غسل .. وناس بتشرب خل
وناس بتلبس حرير .. وناس بتلبس فل
وناس بتحكم على الحر الأصيل ينذل

ويخرج ياسين لرفاقه مصمما على رفض الذل «فالجدع لا يصمت على الضيم»
قالتها بهية .

وعن طريق التمثيل الصامت نشهد مشهد احتراق استراحة البية الكبير، وأثناء
الحريق (الحقيقي) والذي شارك في الجميع :

الرواي : الرجالة اتعاهدوا ما يسلموا روحهم للخوف تاني لموا بعضهم وعلى
استراحة البية .. ما خلوها
الا وهي كومة رماد
حرقوا الصنم العالي
من النهاردة خلاص مفيش غيلان .. ومفيش غنم

ويحسد ياسين ما قاله الراوي لمشهد انتصار الثوار، عن طريق «حكاية وتمثيل»
حلمه الذاتي والذي يعد تعبيرا عن حلم الجماعة .

ياسين : حلمت قال ايه راكب البية، تماما زي البهيمة، وسايقه بالعصايا .
وقال : في عرضك يا ياسين ارحم كفاية .

ويعقب الكورس على مشهد حلم ياسين وانتصاره بالغناء الذي تشارك فيه جموع
المشاهدين .

الكورس : يا رب هات للغلبة يوم يرتاحوه
والى في بالهم يجيلهم يوم ، ويطولوه

وبهية تنتظر الفرح بياسين، وتقوم الام بدور العجرية، لتكشف لبهية عن
المكتوب .

ويتكرر التناقض عندما يأتي ياسين مع رفاقه ليتم الفرح، فتنتطلق رصاصات
الغدر وسط مظاهر الاستعداد للزفاف .

الكورس والجمهور : يا بهية وخبريني عن الى قتل ياسين

وهنا يتدخل الراوى ليقطع هذا الغناء الجنازى ويخاطب الجمهور بشكل مباشر
موضحا الدرس التعليمي من عبرة موت ياسين .

الراوي : ياسين مات لجل ما يتولد بعده مليون ياسين

بهية : ياسين ما متش . . ياسين عايش جوايا جواكم

ويعلن الراوى أن موت ياسين لم يكن عبثا، فلتتعلم نحن المشاهدين العبرة من
موته، فلقد مات ياسين، لأنه اعتمد في نضاله على ذاته، وكأنها دعوة مباشرة للمشاركة
في مقاومة الظلم في أي مكان وفي أي زمان .

الأداء :

ابتعد معظم مثلي العرض عن النوازع التمثيلية التقليدية، إذ تم التعبير عن
المواقف والاحداث - إلى جانب الحوار القليل - في صورة اشارات حركية وصوتية
مناسبة، إذ أصبح الممثل في هذه التجربة هو الأساس، فاستغنى العرض عن مساعدات
الديكور والاكسسوار معتمداً على جسد الممثل في تجسيد الديكور، ومعتمدا أيضا على
أداء صوتي في بناء الاالحان والموتيفات الموسيقية.

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

ويمكن القول أن عرض جماعة مسرح السرداق «يحدث في قريتنا الآن» يعد نموذجا
طموحا لمحاولة إرساء شكل ومضمون مسرح مصري، متأثر بأشكال مسرحية
سبقتنا . من ناحية، ومن ناحية أخرى يطمح لتأصيل مسرح السامر الشعبي، في
اعتماده على بعث التراث في الماويل الشعبية الحكايات، بواسطة عناصر العرض
السامري البسيطة من رواة وحكاين ومداحين ومنشدين بواسطة آلات شعبية مثل
الدفوف والسلاميات والربابة والناي . وديكور بسيط يتمثل في السرداق بما عليه من
رسوم شعبية متوارثة. مع انارة بسيطة لمناطق تشخيص الحدوة الشعبية بواسطة
مصاييح لابرز دلالاتها المعاصرة، والتي شارك الجمهور في روايتها والتفاعل معها،
محققا وجوده المادي، موافقا حيناً على مجرى الاحداث، ومعترضا حيناً آخر، إذ أن
المسألة تعنيه . . ومن هنا كسب العرض جانب المعاصرة.

والعرض المسرحي يحدث في قرينتنا الآن طرح إلى جانب ثيمات القهر والاستلاب، ثيمات الحلم والموت والحب المجهض والاغتراب الاقتصادي والاجتماعي ولقد نجح العرض وإلى حد ما في العمل على توصيل الدرس التعليمي للمشاهد المشارك.

اعتمد العرض على المنهج البريختي بالاضافة إلى أسلوب الجماعات المسرحية (الغربية) من حيث محاولاته المتعددة لكسر أي ايهام يستغرق المشاهد بواسطة وسائل عديدة أهمها:

تدخل مخرج العرض بين حين وحين، وتوجيه حديث الرواة مباشرة إلى الجمهور، والذي شارك بدوره في الحوار والحديث قبولاً ورفضاً، اضافة وحذفاً، كما استخدم وسائل الرد والتناقض والتكرار والشخصية التي تلعب أكثر من دور، مستعينا بأدوات بسيطة وأمام الجمهور - علمكشوف - من تغيير الملابس ووضع بعض المساحيق.

وتنوع طرق الاداء بالنسبة للممثلين.
استخدم العرض اللغة العامية السهلة (المكثفة) والتي يتخللها العديد من المواويل الشعبية، والاغنيات التي ردها جمهور البيئة كصيادين.

لقد استطاع المخرج ان يخدم ويتمثل - إلى حد كبير - معظم التجارب والاشكال المسرحية سواء المحلية، أو العالمية، ليقدم رؤيته مستفيداً من كافة التجارب.

ولقد تمت كتابة النص المسرحي من خلال آراء وملاحظات جماعة العمل المسرحي بالسراوق ومن خلال واقعة نهب واستغلال الصيادين في قرية شكشوك. لجأ المخرج إلى أسلوب مسرح المناقشة، فالمناقشة مستمرة طوال العرض المسرحي، مما خلق علاقة جدلية مستمرة بين العرض والجمهور^(٢٤).

والقيمة البارزة في هذا العرض تتمثل في محاولة اكتشاف بناء معماري مسرحي جديد - ومغاير - على الساحة المسرحية - في مواجهة الشكل التقليدي للمسرح - أطلقت

عليه الجماعة «مسرح السرداق» على أساس أن السرداق مكون أساسي في حياتنا -
المصرية - سواء في الافراح أو الاحزان .

خلاصة عامة :

- ١- ان معظم الجماعات المسرحية استطاعت ان تقدم أشكالاً جديدة للمسرح بأبسط الامكانات المتاحة، فلقد استمدت شكل العرض من المكان المعروض به النص (صالة - غرفة - حلقة - مقهى - واجهة مبنى - جرن سرداق - . . الخ) فوضع المكان المسرحي في بؤرة الاهتمام .
- ٢- معظم الجماعات المسرحية «الغرفية» توقف نشاطها لاعتمادها على المشاهد «النخبة» وعلى العكس مازالت عروض الهواء الطلق مستمرة .
- ٣- اعتمدت معظم عروض الجماعات المسرحية، على ثيمات المسرح السياسي الذي يعتمد على قدرة الممثل في التوصيل والتواصل - فالممثل في معظمها هو الأساس دون الحاجة إلى أي عنصر مبهز .
- ٤- اهتمت الجماعات المسرحية - الهواء الطلق - بمسرح الاسطورة والحكاية الشعبية واستلهم التراث بأشكاله عموماً، وتوظيفه لمناقشة قضايا الواقع .
- ٥- استطاعت الجماعات المسرحية - الهاوية - لصلتها الوثيقة بالواقع ان تجمع جمهوراً عريضاً من المثقفين والعامة - ربما لم يشهدوا المسرح قط - اشترك فعلياً في العرض المسرحي .
- ٦- تأثرت بعض الجماعات المسرحية، التي نزلت للناس، بوسائل عديدة للنهج البريختي، والتجارب المسرحية الغربية التي سبقتها .
- ٧- اهتمت الجماعات المسرحية بالارتجال والتجريب - العلمي الشمولي، المعتمد على منهج موضوعي - في معظم عناصر العرض المسرحي .

أخيراً :

لا تزعم أي جماعة من الجماعات المسرحية بأنها تفتح الستار عن كشف جديد في المسرح، فمن ذا يملك حق القول، بأن ما يقدم من تصورات خاصة

لشكل من أشكال التعبير المسرحي هو خطوة مجددة نحو تأصيل وتجديد هوية مميزة للمسرح المصري . . وهو حق لا يكتسب إلا بعد تجربة فنية عملية وعلمية طويلة، ومستمرة، وتيار نقدي متابع وراصد للملامح التطور . . واعتراف لا تعطيه إلا الجماهير.

الهوامش والمراجع

- ١ - فرحان بلبل، المسرح العربي المعاصر (دمشق: منشورات وزارة الثقافة ١٩٤٠) ص ٢١٩
- ٢ - «حول مصطلح مسرح الهواة ودوره وأهميته» أنظر: رياض عصمت، ضوء المتابعة (دمشق: منشورات وزارة الثقافة ١٩٨٣) ص ١٨، ٣٠٥
مسرح الهواة، مجلة المسرح (تونس: وزارة الشؤون الثقافية ١٩٧٨) العدد الرابع ص ٣٠
محمد أديب السلاوي، الاحتفالية، مجلة الاقلام (بغداد: وزارة الثقافة والاعلام) العدد: ١٩٨٣/٣ ص ٤٧
- فرحان بلبل - المسرح العربي المعاصر، مرجع سابق ص ٣٤
على مزاحم عباس «تجربة الشيباب في المسرح الجماهيري» مجلة الطليعة الادبية، السنة العاشرة العدد الحادي عشر، تشرين الثاني ١٩٨٤ (بغداد: وزارة الثقافة والاعلام) ص ٨
- ٣ - حول التجريب في المسرح يمكن الرجوع الى:
عز الدين المدني، الادب التجريبي (تونس: الشركة التونسية للتوزيع ١٩٧٢) ص ٢٧، ٢٨
رياض عصمت، ضوء المتابعة، مرجع سابق ص ٦٨، ٦٩، ٢٩٩
د. صبري حافظ، التجريب والمسرح (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٤) ص ٧
محمد مؤمن، «المسرح بين الكتابة والايخراج» مجلة فضاءات مسرحية، العدد الأول السنة الأولى ١٩٨٥ (تونس: المسرح الوطني التونسي) ص ٥٠
صالح سعد، «نحو احتفالية مسرحية» مجلة المسرح، السنة الثانية، العدد: ٢٤ (القاهرة: وزارة الثقافة، قطاع المسرح ١٩٨٤) ص ٧٦، ٧٧
- ٤ - حول مسرح الجريدة الحية، انظر: د. عبدالعزيز حموده، المسرح السياسي القاهرة: الانجلو (١٩٧١)
وانظر: لويس فالديز، الممثلون، ترجمة الباحث، سان بونستا - كاليفورنيا - دار نشر كوكاراشا.
- ٥ - هنري ليسنك، مسرح الشارع في أمريكا، ترجمة عبدالسلام رضوان (القاهرة: دار الفكر المعاصر، فبراير ١٩٧٩) ص ٥، ٨
- ٦ - حول «الجماعية في العمل المسرحي» انظر:
عزالدين المدني، الادب التجريبي، مرجع سابق ص ٢٢
«فرقة مسرح الحكواتي وتجربة روجيه عساف» مجلة الحياة المسرحية، العدد: ٩ صيف ١٩٧٩ (دمشق: وزارة الثقافة والارشاد) ص ١٢٢

- رياض عصمت، ضوء المتابعة، مرجع سابق ص ٢٩٣
- فرحان بلبل، المسرح العربي المعاصر، مرجع سابق ص ٢٢٣
- حاتم عقيل، مقابلات على هامش المهرجان مع روجيه عساف وأحمد الطيب العليج، مجلة الحياة المسرحية، العدد ٢٦، ١٩٨٦/٢٧ دمشق.
- مجلة الحياة المسرحية العدد ٩ - مرجع سابق ص ١٢٣
- ٧ - تيودور شانك، المسرح السياسي «الممثلون والمشهدون» ترجمة الباحث (نيودهي: راكيش، ١٩٧٩)
- وانظر: ندوة المسرح الطليعي، مجلة المعرفة، العدد: ١١٧، نوفمبر ١٩٧٩ (دمشق: وزارة الثقافة والارشاد القومي) ص ٣٧
- ٨ - حول أنواع الجماعات المسرحية المنتشرة في أنحاء العالم أنظر:
- * د. أحمد العشري، الجماعات المسرحية وقضية الشكل، مجلة المسرح (القاهرة: السنة الثانية، العدد ٢٤ يوليو ١٩٨٤) ص ٩ : ١٣
- * د. صبري حافظ، التجريب والمسرح، مرجع سابق ص ١٤ : ١٦
- * مسرح خارج / خارج برودواي، دراسة عن المسارح الحديثة، والخاصة في نيويورك بقلم آلان ريتش، ولان فورد ولسون، وجيري تالمز، ترجمة توفيق الاسدي.
- * مجلة الحياة المسرحية العدد التاسع ١٩٧٩، مرجع سابق ص ١١١، ١٢٠
- * تيودور شانك، مرجع سابق
- * ب دور، المسرح الجديد، ترجمة نهاد التكريلي، مجلة الاقلام العدد الثالث ١٩٨٣ (بغداد: وزارة الثقافة والاعلام) ص ٣٢ - ٣٧
- ٩ - سامي عبدالحمد، الاتجاهات الجديدة في المسرح المعاصر، مجلة الطليعة الادبية العدد الثالث، السنة الخامسة، آذار ١٩٧٩ (بغداد: وزارة الثقافة والفنون)
- ١٠ - تيودور شانك، مرجع سابق.
- ١١ - فرحان بلبل، المسرح العربي المعاصر، مرجع سابق ص ٨٥، ٨٧، ٨٨
- ١٢ - لكن ب. دور في موضوع المسرح الجديد ترجمة: نهاد التكريلي يتحفظ حول مسألة مزج الجمهور بالممثلين اذ يقول (فمن المشكوك فيه أن يستطيع المسرح الخروج من نطاقه بهذه الصورة بحيث يمزج بمثليه ومشاهديه سوية وكثير من هذه المحاولات في جعل المشاهد يشارك في المسرحية، كانت تخفق عند هذه النقطة: فهي بدلا من أن تخلق جماعة جديدة، وبدلا من ابلاغ المسرح إلى حقيقة الحياة، كانت تتعرض لخطر افساد كل شيء حتى هذه الحياة نفسها. ماذا يمكن القول عن هؤلاء المشاهدين الذين ارتقوا إلى مصاف الممثلين، هل سيكونون شيئا آخر سوى ممثلين رديئين تافهين تتلاعب بهم أيدي الاشخاص الذين نظموا المسرحية. لاشك أن المشاركة الحقيقية لا يمكن الحصول عليها عن طريق الاثارة والنشاط بهذه السهولة في المشاهدين أيا كانوا. ونحن إذا أردنا العثور على هذه المشاركة، فيجب أن نبحث عنها لدى الجماعات التي اختارت المسرح كوسيلة متميزة في التعبير) مجلة الاقلام العدد ٣ آذار ١٩٨٣، مرجع سابق ص ٣٦، ٣٧
- ١٣ - تيودور شانك، مرجع سابق.
- ١٤ - فوزي فهمي أحمد، مسرح المائة كرسي، مجلة المسرح، العدد الستون مارس ١٩٦٩ (القاهرة: المؤسسة المصرية للتأليف والنشر) ص ٥٦، ٦٠

- ١٥- «مسرح القهوة، مسرح المكان، ومسرح الصالون، هذه أشياء مسبقة بدأتها فرنسا» أنظر: خارج - خارج برودواي. الحياة المسرحية العدد: ١٩٧٩/٩ مرجع سابق ص ١١٤
والحياة المسرحية العدد: ٢٦، ١٩٨٦/٢٧ مرجع سابق ص ٤٣
وأنظر: محمد بركات، مسرح القهوة تجربة جديدة وجريئة، مجلة المسرح العدد: ٧٣ يوليو وأغسطس ١٩٧٠ (القاهرة): الهيئة المصرية للتأليف والنشر ص ٦٢ - ٦٥
ولقد قدمت جماعة «مسرح الفنان» العديد من الأشكال المسرحية مثل:
- ١٦- أ - مسرح السيارة أو المسرح السائر الذي قدمت عليه فرقة شباب البحر عروض الفن الشعبي في أماكن التجمعات والاحتفالات العامة، على سطح مقطورة متحركة.
ب - مسرح الشارع ومسرح الهواء الطلق، الزمان: خلال احتفالات الذكرى الثانية لعبور أكتوبر. والمكان: ميدان التحرير. وقدم مسرح الشارع فنونا غنائية سريعة، ومسرحيات قصيرة «حنكش لاعب الثلاث ورقات» في ميدان الحسين. والجماعة لا تحصل على أية اعانة مالية من أي جهة.
- مسرح البحيرة: قدم أعمالا درامية قصيرة جدا «خمس دقائق» فوق أحد اللشآت مستلهمة التراث الشعبي وفنونه لتقدم عروضها للصيادين في بحيرة المنزلة وقناة السويس. حول «الأشكال الجديدة التي طرحتها جماعة مسرح الفنان» انظر:
- * «شباب وأفكار» جريدة الأهرام المصرية ١٣/٨/١٩٧٧
* حسن عاشور، تجربة للمناقشة، جريدة الأهرام المصرية ١٦/١١/١٩٧٨
* علي السيد خليل، عندما يسيطر الذئب على الضمير الانساني، جريدة المساء القاهرية أول أكتوبر ١٩٨٠
* نبيلة زكي، في الشارع يمثلون ويغنون للناس وللنصر، جريدة السياسي، القاهرة.
* أحمد جودة، رسالة القاهرة، جريدة الدستور الأردنية ٩/١٠/١٩٨٤
- ١٧- حول مسرح الغرفة انظر: <http://Archivebeta.Sakhril.com>
* تديم محمد تايروف ومسرح الحجرة، مجلة الحياة المسرحية العدد الأول صيف ١٩٧٧ (دمشق: وزارة الثقافة والإرشاد) ص ٤١، ٤٢
* د. أحمد العشري «مسرح الغرفة والاختيار في الزمن الصعب» مجلة المسرح العدد ٢٥/١٩٨٤ (القاهرة)
- ١٨- محمد هناء عبدالفتاح، «فرقة دنشواي المسرحية، تجربة ميدانية للعمل المسرحي في الاقاليم» مجلة المسرح، العدد الثالث والسبعون، يوليو أغسطس ١٩٧٠ (القاهرة): الهيئة المصرية للتأليف والنشر ص ٦٧ - ٧٤.
- ١٩- عادل العلمي «مسرح المناقشة» مجلة الطليعة، العدد ١٢ ديسمبر ١٩٧٦ القاهرة.
- ٢٠- محمود عبدالله «حسن ونعيمة والمسرح الشعبي المنشود» مجلة المسرح العدد العشرون السنة الثالثة نوفمبر ١٩٨٣، القاهرة ص ٤٦
- ٢١- هنا يصبح المسرح حالة من (الدروشة) أو نوعا من المخدر، يتفي عنه تماما أي نوع من الوعي العقلي والتفكير في المطروح، لمناقشة قضايا الواقع الحضاري المعاش سياسية أو اجتماعية أو اقتصادية، ويسلب سمة المشاركة الايجابية من المتلقي، فالمشاركة هنا أو الذوبان الجمعي بمثابة نوع من (التقريب للتباعد) ومن هنا يحدث نوع من الاستلاب العقلي، وابعاد أي تفكير واع

يمارسه المتلقي الذائب في الجماعة، ولعل هذا عكس ما طرحه بريخت تماما من خلال مفهومه للمسافة بين المتلقى والعرض المسرحي فالمسافة تعني (التباعد للتقريب) أي عدم اندماج المتلقى والعرض المسرحي. كما أن الفقرة رقم ٧ تتناقض مع ما سبق وأن طرحه البيان في الفقرة رقم ٣ (تحويل الفكرة إلى فعل واع ومستمر بين الممثل والجمهور)

انظر: بيان جماعة السراشق، مجلة البيان، العدد: ٢٢٩ إبريل ١٩٨٥، الكويت ص ٧٥، ٧٦

٢٢- انظر: بيان جماعة السراشق، المرجع السابق ص ٧٨ : ٨٤

٢٣- رأي أحمد الطيب العليج، مقابلات على هامش المهرجان، اعداد حاتم عقيل مجلة الحياة

المسرحية العدد ٢٦، ٢٧/١٩٨٦، مرجع سابق ص ٤٤

٢٤- ان فسيانسكي نادى في اعماله المسرحية، بالعودة إلى أشكال العروض المسرحية خارج نطاق

خشبة المسرح التقليدية، حيث تقع الاحداث ويدور العمل المسرحي في شكل الاحتفالات

التي يشترك فيها المجتمع بدور رئيسي، كالترويج واللقاءات الدينية وحفلات الزواج،

وكذلك الأعمال المسرحية أو الاشكال التي تنادي بنوع مسرح خاص بالحفلات الشعبية...

انظر: «عالم فسيانسكي المسرحي»، د. محمد هناء متولي، مجلة الاقلام، العدد ٣/١٩٨٣

مرجع سابق ص ٨٣.

٢٥- انظر: تيودور شانك، المسرح السياسي، مرجع سابق وانظر: د. أحمد العشري في الجماعات

المسرحية وقضية الشكل مجلة المسرح العدد ٢٤ يوليو ١٩٨٤، مرجع سابق ص ١١، ١٢

٢٦- انظر: «ندوة مع أعضاء فرقة مسرح الحكواتي» مجلة الحياة المسرحية العدد ٩ صيف ١٩٧٩،

مرجع سابق ص ١٢٩

د. أحمد العشري، «الجماعات المسرحية وقضية الشكل» مجلة المسرح العدد ٢٤/٨٤ مرجع سابق

ص ١٠ - ١١

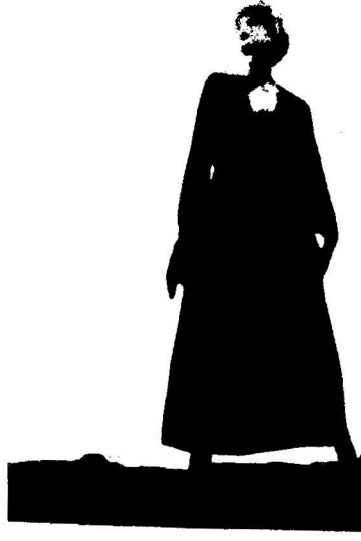
٢٨- أن مسألة وعي المتلقى هنا وتفكيره في المطروح، يتناقض تماما مع ما طرح في الفقرة رقم ٧ في

بيان جماعة السراشق، إذ ينص البيان «وحيث يسلم الفرد زمام مشاعره الى حالة المشاركة

والذوبان الوجداني الجمعي... الخ» انظر: بيان جماعة السراشق، مجلة البيان العدد ٢٢٩

إبريل ١٩٨٥ مرجع سابق ص ٧٦

٢٩- عادل العليمي «يحدث في قريتنا الان» مجلة المسرح العدد ٢٢، ١٩٨٤ القاهرة ص ٥٦



على فتارة الطريق

قصص قصيرة جداً
بم تألم: محمود شمتير

رحلة

فوق الجفنين فلا تعثر على شيء.
وتضي، تهب ربح قاسية في
الطرقات، يضطر العمال إلى رفع ياقات
معاطفهم المهترئة، تحكم قبضة يدها فوق
معطف باهت كيلا تتسرب الريح إلى
صدرها، إذ تكفيها البرودة التي تنمو في
داخلها هذا الصباح.

ترتدي جورباً رخيصاً وتضي. منذ
سنوات وهي تقطع نفس الطريق مارة
بقلب المدينة، حيث يتزاحم العمال في
انتظار فرصة للعمل. هذا الصباح تتناها
برودة فاجعة، ظنت غير مرة أن ثمة دموعاً
تتجمع في عينيها، تمر إصبعها اليابسة

البعيدة، عادا إلى مدينتها العتيقة المفلعة
بالبخور وتعاويز الجدات الطاعنات في
السن. هو عاد إلى ضجيج المياه وهموم
الرغيف. وهي عادت إلى غرفتها المليئة
بالكتب ونباتات الزينة وأقفاص الطيور.

لم يجدثها على الهاتف كعادته. فقد
يخدش عقب الأيام التي انقضت هناك على
السواحل البعيدة. لم تحدثه على الهاتف
كعادتها، إذ إن كلمة واحدة قد تجعل
القلب يفيض، ويغرق العالم بمشاعر
لا يمكن وصفها.

أحزان

تذهب في الصباح إلى المعرض،
تشتري كتباً بمختلف اللغات. ولا يفارقها
الأسى، لأنها لم تقابل أحداً من معارفها
لتقول له على سبيل المثال: عم صباحاً.

تعود إلى غرفتها البلهاء، فلا يبارحها
الأسى، لأن الغرفة لم تسألها على سبيل
المثال: ألم تقابلي فتى الأمس صدفة كما
تمنيت هذا الصباح؟؟

تقف أمام المرأة. تتأمل جمال الخدين
والعنق، يترسب في قلبها الأسى. لأن
المرأة، منذ جاءت للعيش معها، لم تخرج
عن صمتها الثقيل ولو مرة واحدة على
سبيل المثال.

وتمضي، لكن الجورب ينزلق فوق
الساقين، تشقّ تجعدات الرخوة عن بؤس
لاحدود له، تتوقف لحظة، تشد الجورب
إلى أعلى، ينظر إليها بعض المارة في
إشفاق: إنها رحلة قاسية.

غير أنها تمضي إلى رغيف الخبز كعادتها
منذ سنوات.

أصابع

ابنة السبعة عشر ربيعاً التي يحل موعد
زفافها هذا المساء، عادت من المدينة في
حلة قشبية وبشرة بيضاء من فرط الأصباغ
والمساحيق.

ابنة السبعة عشر ربيعاً تحللت مما تشعر
به من حياء، وهي ترى غيرها من
العرائس في صالون النساء يضحكن دون
تكلف ويستعجلن قدوم المساء.

ابنة السبعة عشر ربيعاً لم تحتل لحظة
التعري في مخدع العرس، حينما رأى
عريسها أنها لا تملك في قدمها اليمنى سوى
أصابع ثلاثة، بعد أن جدعت سكين
المطبخ في لعبة فادحة الإصبعين الآخرين
يوم كانت طفلة قبل سنوات.

تفاهم

بعد أيام من التسكع في مدن السواحل

هموم

يقصد بيتاً لا يعرفه، يتوقع أناساً لم
يجالسهم من قبل، تفتح الباب امرأة
تدعوه إلى الدخول بلهفة أم، وهي ترى
قميصه المشجر يلتصق بعظام صدره تحت
وقع المطر.

ترمقة وهو يحفف نفسه صبية لم تياس
بعد من اعتقادها الماضي، بأن الحبيب قد
يأتي ذات مساء على صهوة جواد أبيض،
أو قد يدلف إلى حضنها مثل عصفور مثقل
حتى الإعياء بحبات المطر.

امرأة

المرأة التي أعدت له زاد السفر. وقفت
بالباب تحبس دمعها حينها قال: ألقاك قبل
أن يحل الخريف.

المرأة التي وقفت تودعه لم تزل واقفة
وهو يقترب الآن من قمة الجبل.

الرجل الذي قال للمرأة ماقال، يرنو
نحوها الآن وهي تقف بالباب عند السفح
البعيد، يصلي في أعماقه كي تبارح المرأة
الباب بعد أن يغيب.

يا إلهي!! هاهو ذا الرجل يقطع بحوراً
سبعة. والمرأة ما زالت واقفة هناك
بالباب.

هاتف

يرن جرس الهاتف، يناديه في زاوية
بعيدة في البيت، ينهض ملهوفاً والنوم لم
يطر من عينيه بعد، لعلها هي التي تذكرته
في هذا الصباح المعتكر في أيام هذا
الخريف الطويل.

يرفع سماعة الهاتف وهو ممتليء رغبة
في صباح بهيج، غير أن جوقة الغربان تملأ
عليه الفضاء، ويظل مهتاجاً إلى مالا
نهاية، يلعن اليوم الذي ولدت فيه الدناءة
على وجه الأرض. بوجه شائه وقلب أسود

عاصفة

كل الذي يدريه أنه في لحظة غامضة،
مال على خدها فاندلعت في الجوعاصفة.
المساء الشاحب يطبق بأهدابه على شجر
الطريق، والكون يتلفع بأغنية من هواء
بارد وغيوم.

وهو لا يدري لماذا حينها مال على خدها
ليقطف وردة، انفجرت في الجوعاصفة،
وأجفلت امرأة القلب، كأنها غزالة تخاف
غموض الكلام وثرثرة المدن!!

صفقة

المرأة اللعوب تظاهرت بالبكاء على

فراق زوجها سبعة أيام بلياليها حتى سمعت بذلك نسوة الأمصار البعيدة وتجار الدموع الذين جاءوا ومعهم أوعية الحديد. ومختلف الأواني المصنوعة من زجاج.

کآآة

كان ذلك في الأشهر الأولى، والبيت
بلا أولاد، ورغيف الخبز يكفي اثنين:

تلتجئ إلى المحكمة، فيلتقيها على الباب، هي ببؤسها الذي تغطيه بحجاب، وهو بسحنه التي عبث بها الشقاء أيما عبث. يقول أهل المعروف: الصلح سيد الأحكام. يشتعل قلبها شوقاً ورجاء، لكنه يظل مكفهرًا حانقاً وتستعطفه: رحمة بأولادك.

مفسد الإضراب

قصة
مترجمة
روخليو اردنيس
ترجمة
شوكت يوسف

روخليو اردنيس قاص وروائي فيليبي معروف
ولد عام ١٩٤٠ في مقاطعة كاويني ويكتب باللغة
التغالية. يعمل حالياً محاضراً للمادة الأدب في عاصمة
بلاده (مانبلا) وينشر أعماله في الدوريات المحلية.
يعتبر من نشطاء حركة المثقفين التقدميين في بلاده.
في ما يلي ترجمة قصته «مفسد الاضراب».



والعرق المتصبب من جبينه والحرارة
المتسربة تدريجياً إلى دمه. خال الساعة
الضخمة المعلقة عيناً مفتوحة على اتساعها
ترقب كل زاوية في سجن الآلات الكبير
هذا وتنظر إليه كذلك.

سُمع فجأة صوت ارتفع فوق ضجيج
الآلة:

كان هدير أنوال معمل النسيج
وضجيجها الذي لا ينقطع ولو لثانية
واحدة قوياً يصم الأذان. احس مندو،
وهو امام نوله، أن ذلك ليس سوى
صرخات ما قبل الموت. بات هذا
الضجيج كأنما يصرخ في أذنه، يطلب منه
بالحاح شيئاً ما، تماماً كحال ضربات قلبه

- اقترب الموعد يا أصدقاء.

أجابته أصوات عديدة أشبه
بالصراخ:

- نحن جاهزون.

سأل آخر بصوت عال:

- هل من معارض؟.

وعلى الفور دوت في كل أرجاء المكان
أصوات في صوت واحد:

- لا أحد.

رفع (مندو) رأسه. كانت تعابير وجوه
زملائه جدية وصارمة انعكست فيها
مشاعرهم وأحاسيسهم - الحماسة،
الاندفاع، الاستعداد للكفاح، الحمية
الثورية. قرأ في عيونهم التصميم والعزم
والارادة الصلبة. أما هو نفسه فكان نهبا
لمشاعر أخرى مختلفة تماما عن مشاعر كل
الزملاء.

الآلات تهدر بأصواتها دون توقف
والخيوط تدور لتصبح نسيجا كاملا.
مؤشر الدقائق في الساعة الكبيرة المعلقة
يتحرك ببطء شديد. العمال ينظرون
بقلق وغضب نحو مندو أما هو فيبدو عليه
العناء. يحاول طرد الأفكار التي لا تني

تطن في رأسه.. رأسه يضح.

يهدأ تدريجيا ضجيج الأنوال. يشبه
الآن أنين محتضر. حلت أخيراً الدقيقة.
التي بقي فيها نول مندو فقط يخرق
الهدوء.

عرف لماذا توقفت الآلات عن العمل
الآن، وعرف كم الساعة دون أن يرفع
رأسه: الثانية والنصف تماما. انتظر
الجميع بترقب حلول هذا الوقت. كذلك
هيا مندو نفسه لذلك.

التفت مندو حوله. كان العمال
يغادرون أماكنهم واحدا واحدا كما لو
حلت نهاية دوام المجموعة. وكان كل
واحد ينظر، خارجا، باستغراب صوب
مندو.

مر من أمامه (كادو) قائد الاضراب
الذي جرى الاستعداد له منذ زمن وصرخ
في وجهه:

- اي يازميل! حقا رأسك يابس. أنت
ضدنا جميعا؟ لا تلم سوى نفسك!.

ارتبك مندو للحظة: هل يعني ذلك
أنهم قد صمموا فعلا على تنفيذ الخطة.
لكنه أدرك حالا أنه لا يمكن الان قهر
الارادة التي تشكلت ونضجت خلال زمن

غير قصير والتي عبرت عنها الآن نظراتهم وملامح وجوههم .

وضع شخص ما يده على كتفه ، استدار فرأى مدير المعمل واقفاً أمامه .
أطفأ مندو محرك الآلة . سأله المدير :
- ألسََ معهم ؟ .

- لا أريد أن يجوع أطفالى .
- هل يعني هذا أنك مستمر فى العمل ؟ .
- لا أستطيع إلا أن أعمل . أنا المعيل الوحيد فى الأسرة .

هزَّ المدير رأسه باستحسان . المعمل طبعاً بأمرِّ الحاجة الآن لمثل مندو . إذا تعطلت كل الأنوال توقف العمل فى المعمل كله . سيفقد إذ ذاك كثيرون عملهم : عمال التفصيل والصبغة وعمال المستودع وغيرهم . وخلال بضعة أشهر تصبح خسارة المعمل محققة .

- تابع عملك وسأدفع لك خمسين بيزو إضافة إلى أجرك الحالى ، وحتى بعد انتهاء الاضراب . لكنْ أطلبُ منك بالمقابل أن تنفذ المعدل المطلوب : خمسين ياردة يومياً ؛ وعندها يبقى لدينا فى المستودع كمية كافية من القماش . لن يهمنى الاضراب عندئذ حتى لو استمر شهرين ،

إذ سيقى بإمكاننا تلبية طلبات الزبائن .
استأنف مندو عمله وعلا هدير الآلة من جديد . نول واحد فى الورشة كلها . بدا كأنما يسخر من الهدوء . لبث مندو مرتبكا طوال الوقت . يزداد اضطرابه فى كل مرة تقع عيناه على ساعة الحائط . يتذكر نظرات زملائه المتوعدة وسواعدهم الجاهزة لتفريغ شحنة الغضب المكبوت . يتذكر أيضاً لسان كادو الحاد .

قال كادو ذات مرة بعد انتهاء الدوام :

- مصاصو دماء ! الآن طلبات الزبائن كثيرة . يرغموننا على العمل زمناً أطول وفى أيام الآحاد ، ويفرضون علينا غرامات فوق ذلك كله . . .

قاطعه أحد العمال :

- ما العمل ؟ هل باليد حيلة ؟ ألا تعرف أنه من الصعوبة الآن العثور على عمل . . .

بصق كادو على الأرض . قطب جبينه وقال :

- اعمل إذن إلى أن تفتس ! وهم سيسمنون . نحن نطعمهم بأيدينا ونجوع !
لم يجبه أحد . فهمه جميعهم جيداً .



فهمه مندو كذلك . كادو محق طبعاً . قال
ماكان يدور برأس كل واحد منهم .
تحملوا كثيراً من الأذى والمضايقات
وصبروا طويلاً يمشون نصف حياتهم في
العمل ويجوعون نصف حياتهم . قال كادو
الحقيقة :

- بالكاد يكفي الأجر للاستمرار على
قيد الحياة . أرباب العمل يزدادون ثراءً ،
أما نحن فلا نستطيع إعالة أسرنا .
تابع كادو كلامه قائلاً :

- انظر إلى (تشوا) - صاحب معملنا -
اشترى بعرق جباهنا ثلاث سيارات
«كاديلاك» . أما أنت وبعد عشرين سنة
ستبقى أفقر من فأر .

صعب على الجميع ، لكن . . ما علاقته
بالآخرين ! لماذا عليه أن يسير في ركاب
كادو وأضرابه ؟ إنه مستقل ، مسؤول عن
نفسه . . . لن يهتم بأطفاله أحد سواه .
يجب أن يعيش بأي ثمن . . .

عندما أشارت الساعة إلى الخامسة
والنصف أوقف الآلة . لبث واقفاً مكانه
بعض الوقت ، الهدوء الآن يخيم على
المكان . . . هدوء كما في المقابر . وأحس
باضطراب داخلي كما لو كان في مقبرة .
خرج إلى فناء البناء . رأى من بعيد العمال
المضربين متجمعين حول بوابة المعمل .

كان كلام كادو عين الحقيقة ، مع ذلك
قرر مندو ألا يأخذ برأيه . فليضرب كادو
ومن يشاء ذلك معه .
أما هو فيخاف أن يخسر عمله . عنده
زوجة وثلاثة أطفال ، ويجب عليه أن يفكر
بهم في المقام الأول ، لا - لا لن يشارك في
الاضراب .

أدرك أن كادو محق وكذلك العمال
الآخرون . أدرك أنه يتصرف بخساسة
ويخون زملاء العمل . لكنه يعيل أسرة !
وعند الآخرين بالطبع أسر . فعلاً الأمر

تتصرف كما لو كنت عبد تشوا.. هل
يرضيك أن يثني عليك.
رفع مندو عينيه وقال بنبرة قوية:
- لا أحد يمنعكم من الاضراب. أما
أنا فأرفض.
- حيوان! نذل!

لم تكذ تصل كلمات كادو اسماع
العمال الآخرين حتى أخذوا بتلايب
مندو. دفعه أحدهم، صفعه آخر...
اندفع الجميع نحوه من كل الجهات. ولم
يعد يُرى سوى قبضات الأيدي المرفوعة
وسط دائرة مغلقة.

رفعوا بأيديهم لافتات. صوّبوا نظراتهم
نحوه كأنما ينتظرون خروجه. أحسّ
بالخوف، لكنه صمّم على متابعة الشوط.
تلفت حوله. ليس ثمة طريق آخر.
اقترب من بوابة المعمل.
اتجه كادو نحوه واضعاً يديه في جيبي
سترتة الجلدية:

- مندو! دقيقة من فضلك! اقترب
مندو منه. على الفور أحاط به جمع من
العمال. كان كادو عابساً محمر الوجه:
- حذرتك منذ أيام يا حيوان! قلت لك
لا تكن جبانا.



لغز الدموع

قصة قصيرة ... سعيد سالم

كنت استفسر عن سبب غياب بدير ساعي الادارة من زميل له . اخبرني ان ام بدير قد توفيت صباح اليوم . استحلفني ألا أخبر احدا بالمصلحة كما طلب بدير . لم افهم سر رغبته في تكتم هذا النبأ على غير ما جرى به العرف في مصلحتنا . عجيب هذا الرجل . كنت أقرأ دوما في عينيه صمتا مشيرا كلما وقف امامي لتأدية مهمة . لم تتجاوز علاقتنا رغم طول السنين تلك العلاقة الرسمية بين ساع ومدير . كان يرفض باصرار ان يقتحم مخلوق عالمه الداخلي ، غير أنه كان يبدو لي انسانا على درجة راقية من نظافة العقل والقلب .

قبل انصرافي حصلت في عجلة على وصف غير محدد لمنزله . أزحت العديد من اهتماماتي اليومية جانبا بحيث لا يشغلني شيء عن الذهاب الى تعزيتته في المساء . لم أعرف سببا مباشرا لاهتمامي المفاجيء به . ربما كنت راغبا في الانفلات ساعة او ساعتين من وطأة صراع الحياة اليومي لسماع القرآن والتأمل في مغزى الدنيا والآخرة . ربما كنت مشفقا على هذا الإنسان البسيط الذي أدرك بحساسيته الزائدة ان أحدا لن يعبأ بمواساته لكونه غير ذي حول او قوة ، فتكتم نبأ فجيعته . أو لعلّي وجدت في هذه المناسبة فرصة

ولا أروع من امسية قرآنية تولد في كنفها
سنتي الجديدة بنفحة من نور الحب
العلوي مترعة بالأفراح حافلة بالامنيات
الحلوة والامال الطازجة.

أغفلت هواجسي قانعا بأجري من
الثواب واتجهت بعربة اجرة الى الحي
الشعبي الذي يسكنه الساعي بدير.
اقتربت العربة من سرادق كبير مزدان
باضاءة مبهرة وينبعث من داخله صوت
مطرب يشدو بأغنية زفاف شعبية راقصة.
سألت بعض المتجمهرين على باب الحفل
عن مكان المعزى فأشاروا الى سرادق مقام
بأحد الأزقة المجاورة . تتبعنا زعيق
الميكروفون حتى اهتدينا الى موقعه . كان
الجو شديد البرودة ولم يكف المطر عن
الانهمار لحظة . اخترت مقعدا بعيدا عن
تيارات الهواء في اقصى السرادق . كانت
اصوات الموسيقى والهرج في السرادق
الآخر واصله الى مسامع الحاضرين ،
متداخلة مع اصوات «ميكروفونات»
اخرى تذيع تلاوة للقرآن الكريم . ما ان
جلست حتى قال المقرئ: «صدق الله
العظيم». اشعلت سيجارة ورحت
أتفحص وجوه الحاضرين جميعا . فوجئت
بغياب بدير، كما لم أر احدا من العاملين



هادئة للتحدث معه وإمعان النظر في
صمت عينيه المثير. كان اليوم الأول من
عامي الرابع والأربعين في هذا الكون . في
اليوم الأول من بداية كل عام جديد من
عمري تتابني رغبة ملحة في البكاء .
قررت اليوم ان احطم الصنم وليكن
عامي الجديد فال خير وابتسام وسعادة،

الى السرداق وقد غرقت ملابسه بمياه المطر. توقف متوجسا امام المدخل. كان واضحا انه يمر بتجربتي نفسها، فلما لم يجد الساعي بدأ يتفحص وجوه الجالسين حتى رأي فتلهل وجهه بالبشر، اقتحم السرداق بثقة مصافحا اهل الميت متجها بثبات الى حيث جلس بجواري قائلا في همس:

- الحمد لله اخيرا وجدته لقد جلست من قبل في سرداقين مختلفين.

لم أشأ ان ازعجه. انتظرت حتى انهي المقرء تلاوته وقلت له بهدوء:

- هيا بنا الى السرداق الثالث.

كان موقع السرداق الثالث متاخما لموقع سرداق الزقاق. لا يفصل بينهما سوى

صف من المساكن الشعبية. قبل دخول السرداق سألنا عن بدير فلم يعرفه احد.

سألت الشاب عن عنوانه بالتحديد فتبين انه حصل على وصف موقع البيت من

نفس مصدرى. كنت في دهشة بالغة.

- لكنه لم يظهر في اي السرداقات الثلاثة حتى الان.

- لعله تعب او مرض فجأة.

- الم يحضر من المصلحة سوانا؟

- نعم.

بالمصلحة متواجدا بالسرداق. كسر حاجز الصمت مقرء آخر يأتي من «ميكروفون» لا يبعد كثيرا عن الموقع. بعد تردد «سألت احد الجالسين بجواري عن بدير فلم يعرفه. سألت آخر فقال لي ان هذا العزاء يخص المرحوم فلان الفلاني ويحتمل ان يكون العزاء المقصود بالزقاق الخلفي.

ظلمت في حيرة لفترة ارتب امرى للذهاب الى السرداق الآخر، وما أن

هممت بالقيام حتى بدأ المقرء تلاوته التالية فلم استطع مغادرة السرداق قبل

ثلاثة ارباع الساعة حيث ختمت التلاوة، وكانت امي قد ماتت بعد ولادتي بدقائق

قليلة.

سارعت الى الزقاق الخلفي مندفعاً الى نهاية السرداق هرباً من لسعة البرد

القاسية. بعد جلوسي تذكرت ان بدير لم يكن ضمن المستقبلين بالمدخل.. بدا

الارتباك على وجهي حين مسحت بعيني وجوه الجالسين جميعاً فلم اجد بينها واحداً

اعرفه. حسمت قلقي بالبقاء للاستمتاع بحلاوة القرآن والتأمل في معانيه السامية

سواء أكان هذا سرداق الساعي أم غيره. بعد قليل لمحت موظفا شابا بإدارتنا يهرول

اردت ان اقف على سر اهتمام هذا الشاب بالحضور رغم علمه بتعمد بدير إخفاء النبأ. ترددت كثيرا قبل أن اسأله لماذا حضرت؟

نظر الى بابتسامة صافية واجابني باحترام شديد:

- ربما لنفس الاسباب التي دعت سيادتكم للحضور.

ودخلنا السرداق الثالث. بقينا به حتى انتهى العزاء. كان امرا بالغ الحرج ان اسأل كبير الواقفين بالمدخل لحظة انصرافنا:

- من فضلك ... عزاء من هذا؟
تفحصني الرجل في حيرة ثم اجابني باقتضاب:

- راحل من الراحلين.

ابتلعت نظراته الصارمة مؤثرا السلامة وودعت الشاب مدعيا انني عائد الى منزلي. ليلة ان رحل ابي عن هذا العالم المرتبك عجزت عن البكاء فكنت مثار دهشة الجميع. وقفت لحظة حتى تأكدت من ابتعاد الشاب تماما عن الساحة المحيطة بحفل الموت. شعرت بحيرتي في ممارسة الخضوع لفكرة غامضة استعبدتني تماما فوجدت نفسي داخل سرداق الفرح.

قليل لي انني كنت طفلا دائم البكاء. من المؤكد انني لم ادخل هذا السرداق هروبا من حالة الحزن المفاجئة التي سيطرت علي، وانما كان دخولي مجرد استجابة حاسمة للفكرة الغامضة. رأيت دموع الفرح في وجه ام العروسة. كانت ممثلة لدموع الحزن على فراق الاب في وجه ولده بالسرداق الخلفي. تتساقط من العينين ولا لون لها. مات احد اصدقائي يوما في لحظة من شدة الضحك. بعد قليل كنت مندجما مع المحتفلين في فرحهم واخذت اصغي الى الأغاني واشاهد الرقصات بشغف شديد. تصاعدت حدة نشوقي حتى انني فكرت في نخلع رباط عنقي وتطويق أوسطي به والرقص معهم حتى نهاية العام. نظرت في ساعتي فوجدتها تقترب من منتصف الليل. في نفس اللحظة وقع بصري عليه. غير معقول. كانت الفكرة صائبة.

- ما هذا يابني؟

- شعرت بالرغبة في الفرح فلم يكن امامي الا أن اشارك الآخرين فرحتهم.

- وأملك؟!

- اكرمها الله بالموت فاعفاها من عذاب المرض الخبيث.

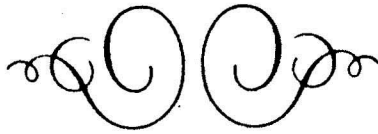
- ولكن اي السراقات الثلاثة يخص
عزاءكم؟.

- لم نقم سرادقا للعزاء كما أوصت
المرحومة.

أصر على دعوتي لتناول الشاي في
مقهى قريب، قائلاً ان منزله لا يليق
بمقامي. كلما حاولت ان اقول له شيئاً
عجزت. قنعت فقط باختلاس النظر الى

عينيه من حين لآخر . اي درجة من
الوعي دفعت بهذا الرجل البسيط الى
ذلك السلوك الصعب المثير. كنت في
حيرة من فهم منطقته الذي اذهلني رغم
انني لم ارفضه أو استنكره.

بعد قليل حسم الأمر، إذ اجهشنا معا
في البكاء فجأة وبلا مقدمات منظورة !!



رباعيات

شعر/ حارث طه الراوي

أنا والشعر

تغني لي الآلام دوماً فأطربُ
ويملي عليَّ الجرحُ شعراً فأكتبُ
إذا الشعرُ لم يصهر حشاي بناره
أقول له: دعني فإنك تكذبُ
وإن لم يجثني بالدموع سخينةً
أقول: لغيري أنت يا شعرُ تنسبُ
عجبتُ لمن يزجي القريضَ تكلفاً
ويدفعه نحو التجارة مأربُ

أيها الإنسان...

يا نطفةً أصغرُ من أن تُرى
وشرها أكبرُ من أن يُحدَّ

عصيت رباً أنت من صنعــــــــــــــــه
وللأذى سخرت كل العُدُ
قنبلة الذرة هل صاغها
إلا الذي أجرم أو من حَقْدُ
الخير في عالمنا قابع
في سجنه يشكو عذاب الزرد
**

الأديب وخلود ذكره

أَيُّ ذِكْرٍ يَجْدِي وَأَيُّ خُلُودٍ
حين أُمسي، بعد الردى، في اللحدِ
لا تقل لي: لك الخلود إذا مـــــــــــــــــ
ت. وزحزح عني صخور الجحودِ
ألأنني أشقى سينعم ذكرى
ولماذا أشقى لوهمٍ بعيدِ
هاك ذكرى، يا خاملاً، يابليداً
واعطني - ان سمحت - حظّ البليد!!
**

النقد والناقد

تقول بأنّ النّقد فنُّ أصوله
تُراعى، وآلا أصبح النّقد كالهذر

فأين - رعاكَ الله - لاحت أصوله
أفي غليانِ الحقدِ كالماءِ في القدرِ؟!
وأين أصول النقد في نقد ناقدٍ
يجانبه الانصافُ في الخير والشرِ
فهذا أمير الشعر - رغم قصوره -
وذلك - وهو الفذ - يُطمر في القعر!!

إلى شاعر

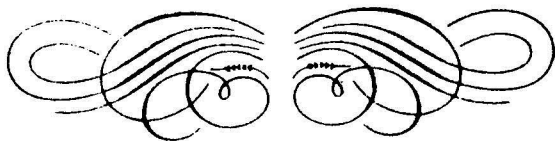
قايض النَّاسَ وفاءً بوفاءٍ
وتظَلَّم حين يبدونَ الجفاءَ
كن عدوًّا للتعالي، إنَّه
يُعمد الفذَّ، ويدني الجهلاءَ
يقتضي الانصافُ أن نكبها
حين تدعونا لزهوٍ كبرياءَ
ويُذمُّ الفخرُ بالنفسِ إذا
حَطَّ من قدرِ نجومٍ في السماءَ

الأديب المجلي...

قل كلُّ ما يرفضه عاقلُ
من غامض القولِ وسقط البيانِ

واقفز من القصدِ إلى غيره
بسرعة الصاروخِ في كل آن!
وزوج الهرة من قنفذٍ
والفأرة العرجاء من ثعلبان!
أنت المجلي اليوم ياكاتباً
بمجده قد ناء هذا الزمان!!

**



①

من
تداعيات
الهاوية

شعري: محمد جاھين بدوي

ARCHIVE
في قَرِينَتَا ... أَجْفَانُ اللَّيْلِ مَقْرَحَةٌ .. أَقْذَاهَا الصَّدِّ!
http://Archivebeta.Sakmilit.com

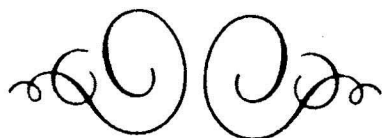
وَالْفَجْرُ الْكَابِي مَرْتِيَّةٌ ...
تَرْوِيهَا الْأَسْحَارُ الثَّكْلِي ...
وغيَابَاتُ النَّحْسِ السَّرْمَدُ !!

في قَرِينَا ...
الطَّهْرُ ارْتَدَّ!

وَاسْتَلْقَى - دُونَ اسْتِخْزَاءٍ -
فِي سَاحِ النَّشْوََةِ مُرْتَكِسًا ...
مَفْضُوحَ السَّوْءَةِ، مَجْدُورًا ..
مُلْتَاثَ الْيَدِ !
فِي قَرِينَتِنَا ...

وَجْهَ الْيَّامِ ارْبَدَّ !
 وَاسْتَضَرَى طُوفَانُ الْأَرْجَاسِ ..
 تَغَوَّلَ قُدْسَ الْأَقْدَاسِ .. الْأَطْهَرُ !
 وَالْقَلْبَ الْمُعْذِرِي الْأَزْهَرُ !
 وَانْثَالَتْ أَسْرَابُ الْأَرْزَاءِ مُعْرِبِدَةً ...
 فِي دُنْيَانَا - مَهْوَانَا - ..
 مَهْوَى الرُّوْعَةِ وَالسُّؤْدَدِ .
 تَغْزُونَا حَتَّى فِي الْمَرْقَدِ !
 فِي قَرْيَتِنَا ...
 هَا نَحْنُ بَيْنْدَاءِ الزَّمَنِ الْأَجْرَدِ !
 نَجْتَرُّ الشُّعْرَ الْوَجْدَ تَرَاتِيلاً ..
 عَجَمَاءَ النَّبَرَةِ .. بَاهِتَةً ...
 شَلَاءَ الْهَيْفَةِ .. لَا تَصْعَدُ !
 لَا تَكْسِرُ غُلًّا أَوْ ذُلًّا !
 لَا تُرْهِفُ حِسًّا أَوْ نَصْلًا !
 لَا تُحِمِّي سَيْفَ النَّخْوَةِ ذَاكَ الْمُغْمَدَ !!
 فِي قَرْيَتِنَا ...
 هَانَحْنُ نُمَثِّلُ أَطْوَارَ الْمَوْتَى ...
 نُبْدِي إِبْدَاعًا فِي الْمَشْهَدِ !!
 عَبَثًا نَغْدُو فِي رُكْبٍ مَضْفُودٍ ..
 وَنُسَافِرُ فِي الدَّرْبِ الْمُوصَدِّ !
 نَسْتَهْدِي بِالْحَادِي الْأَرْمَدِ !
 فَتِيَّهُ يَبِيدُ الْوَجْدِ سِنِينَ بَوَارٍ لَا تُقْضَى ...

وَنُهَيْمُ ظِمَاءَ لَا تُرْفَدُ !!
فَاللَّيْلُ امْتَدَّ .
وَالصَّمْتُ - الْوَسْوَاسُ الْخَنَاسُ -
يُذَيِّجُ أَصْدَاءَ الْغَدِّ !!
وَالْفَجْرُ الْكَابِي مَرِئِيَّةٌ ...
تَرْوِيهَا الْأَسْحَارُ الشُّكْلَى ...
وَعَيَابَاتُ النُّحْسِ السَّرْمَدُ !!!



قراءة
في غزلية

٢

عينك

شعر: محمد جاهد بكدي



ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhr.it.com>

عينك .. جزائر عشاقي ...
وسفائن شوقٍ سائحةٍ - ولها -
في أفق صفاءٍ من غسلٍ .
وسحائبٍ شِعْرِ ثُرثارةٍ .
تُجَرِّبُنِي نَهْرًا مِنْ غَزَلٍ
عينك .. سَمَاوَاتٍ وَسُنَى - سَكْرًا
وَنُجُومٍ تَرْفُلُ مِعْطَارَةً
عينك .. بشائرُ إشراقٍ ...
وربيعٌ حَدَثَ أَخْبَارَةٌ!
ودُعَاءٌ سَاهٍ يَعْجُجُ بِي ...
يُذْنِبُنِي مِنْ فَلَكِ الرُّؤْيَا .
يُغْرِبُنِي بِالْفَجْرِ الْغَضِّ .. وَإِيرَاقِ اللُّقْيَا .

يَحْدُونِي بِاللَّحْنِ الْهَامِي .. وَالْأَنْدَاءُ .
يَذْرُونِي ضَوْءًا فِي دُنْيَا اللَّالَاءِ
عَيْنَاكَ .. قَصِيدُ النَّشْوَةِ .. مَثْوَرًا !!
كَمْ أَعْدُو خَلَفَ شَوَارِدِهِ ..
وَأَضَلُّ بَيْنَهُ مَرَامِيهِ .
وَأَظْلُّ أَلْمَلِمُ أَيَّامِي .. ثَمَلًا ..
يُهْدِينِي التَّيَّهَ .. إِلَى التَّيَّهِ !!
لَا أَرْضُ الصَّخْوَةَ تُلْقِي لِي السُّكْنَى .. فَأَقْرَأُ .
وَلَا فَجْرُ السُّقْيَا يُذْنِبُنِي مِنْ فِيهِ !
عَيْنَاكَ .. قَضَائِي سَيِّدَتِي !!
لَهُمَا أَسْلَمْتُ .. وَقَرَّبْتُ الذَّبِيحَ الْأَعْظَمَ !
قَرَّبْتُ الْمُهِجَةَ .. وَالْعُمَرَ الْمُبْهَمَ !
وَمَضَيْتُ .. أَهْذَهُدُ صَبِيحَ جِرَاحَاتِي .
وَأَرْقُرُقُ نَارَ صَبَابَاتِي .
وَأُرْتَلُ فِي لَوْحِ النَّجْوَى :
« لَا كُنْتُ بِغَيْرِكَ سَيِّدَتِي »
« لَا كُنْتُ بِغَيْرِكَ مَوْلَانِي »





مع ديوان الشاعر
أحمد السقاف
الدكتور أحمد مطلوب

التقيت المجاهد الكبير الاستاذ أحمد السقاف أول مرة في مؤتمر الأدباء العرب الخامس الذي انعقد ببغداد في عام ١٩٦٥ ، وكان في وفد الكويت الذي حضر المؤتمر، وما أن ارتقى منبر قاعة الشعب ليلقي قصيدته « بنت بغداد » حتى دوت القاعة بالتصفيق، وعادت الذكرى بكثير من الحاضرين إلى أعوام خلت حينها كان السقاف طالبا في بغداد وهو يحكى « آثار سامراء » التي ظلت شاخصة تنبىء عن مجد العرب

الاثيل . وقد أبى الشاعر إلا أن يبدأ قصيدته بغزل يعبر عن صدق اخلاصه للمدينة التي أحبها منذ صباه وهو يزود عنها ويدفع كيد الانكليز عن العراق العربي عام ١٩٤١ .
وازداد التصفيق حينها وصل إلى قوله:

ما أنسَ لا أنسَ المعظم زاخرا	بالغيد والأمواه والأزهار
يجلو الهموم عن القلوب بحسنه	فيزيد في حسن وفي أعمار
وله مع الأصال أجمل منظر	بظهور أسراب من الأعمار
يخرجن للشط الرحيب لنزهة	وكأنهن حمائم وقمارى
لكنَّ في الحافظهن بواتراً	فجذارٍ من نظراتهن حذار

وقوله:

يابنت بغداد التي تيمتني	بهوى خلعت له - فداك - عذاري
وافى كتابك فامتطيت سحابة	وهبطت بين أجنة أخيار
فدعي العتاب فقد ظلت مقيمة	في القلب رغم فدافد وقفار

ARCHIVE
<http://Arabia.net/333/hrit.com>
صدور الديوان

وانعقدت أواصر المودة بيننا منذ ذلك الحين وان بعدت الشقة وشطت الديار
وازدادت صلتى به بعد عام ١٩٧١ ولايكاد عام من الأعوام ينصرم إلا ونلتقي على الخير
وتتجدد ذكرى ذلك اللقاء الأول . وكنت أمني النفس أن يصدر للاستاذ السقاف ديوان
يجمع شعره الملقى في المحافل والمنشور في الصحف ولم يكد عام ١٩٨٦ ينتهي حتى
حقق الله تلك الأمنية وإذا بشعر أحمد السقاف يزين المكتبة العربية بديوان يزوه به كل
محِب للعرب مؤمن بنضالهم . قرأت الديوان وأعجبت به وسألت نفسي: هل بدأ
السقاف شاعراً غَزِلاً قبل أن يلتزم بقضايا أمته؟ ان السنوات العشرين الممتدة بين
١٩٤١ و ١٩٦١ تقول نعم، فهناك سبع وعشرون قصيدة قيل معظمها في الغزل ولولا
بضع قصائد نضالية واسلامية لقلت نعم بدأ السقاف غَزِلاً كأي شاعر في مطلع حياته

الابداعية . ولا يدل ما نشر في هذه السنوات العشرين على شاعرية السقاف لأنه قليل ولا يعقل أنه كان مقلا وهو الذي فاضت قريحته في المرحلة الثانية بعد أن اشتد عوده واتضحت الرؤيا وانكشف الواقع الذي يحياه العرب . وليس في غزل المرحلة الأولى ما يدل على تفوق في قول الشعر وهذا أمر طبيعي لأن الشاعر لا يزال غض الأهاب يسعى إلى اثبات قدرته وشق طريقه . وقد وفقه الله فيما بعد ذلك فكان شاعر القومية العربية في عهد خفت فيه الأصوات وخشي الشعراء أن يقولوا كلمة الحق ويصوروا آلام أمتهم وآمالها . وإذا ترك الباحث بعض قصائد الغزل في المرحلة الأولى ونظر في قصائد المرحلة الثانية يحس أن السقاف شاعر مرهف يهتز للجمال ويتشوق إليه ، ولعل أهم ما في غزله لونين يكشفان عن صدقه وموهبته الفنية :

ألوان الغزل

الأول : غزله بالمدن والأقطار العربية فهو أينما حل بث أشواقه وصرح بحبه الصادق وإيمانه العميق ، وما قصيدته « بنت بغداد » التي ألقاها عام ١٩٦٥ إلا صورة من هذا الغزل وهناك قصائد في اليمن والمغرب والجزائر ومصر وتونس ودمشق وهي قصائد بدأها بالغزل وَبَثَّ الأَشْوَاقَ إلى تلك المدن والأقطار ، ففي عام ١٩٨١ رأس الشاعر وفد رابطة الأدباء في الكويت إلى مؤتمر الأدباء ومهرجان الشعر في شطري اليمن ، وألقى في قاعة جامعة صنعاء بعد انتهاء المؤتمر قصيدة « صنعاء » فماذا قال في مستهلها :

قدمت فاستقبلتني بالهوى عَدْنُ	والحب مذ كان ما ضنَّتُ به اليمنُ
مهد العروبة لم يجحد مكانتها	إلا غبيُّ غريق في العمى أفن
قصدها وفؤادي ملؤه أمل	والنفس يعصف فيها الشوق والشجن

وألقى عام ١٩٧٩ قصيدة « عرين العروبة » في المغرب فماذا قال :

دَعِ الاهات أحمد والنسيبا	وحيّ المغرب البلد الحبيبا
عرين عروبة وحي اباء	ومعقل عزة تصمي الخطوبا

حملنا حبه بين الحنايا وأسكننا مكانته القلوبا
وعطرنا المجالس من شذاه فكان حديثه مسكا وطيبا
نعاني الشوق مذ تسع تقضت كما عانى أخو العشق الوجيبا

بدأ الشاعر قصيدته بقوله «دَعِ الآهات أحمد والنسييا» ولم يستطع أن يدعها لأنه يعاني الشوق ويهفو إلى المغرب العربي كما يهفو العاشق المتيم، وحق له ذلك وهو القومي الثائر والمصلح الكبير. وألقى عام ١٩٧٥ قصيدة «في مهرجان الجزائر» فماذا قال :-
القلب بالاحباب هاما والعين ترفض أن تناما
لماذا؟ لأنه مغرم ببلد المليون شهيد الذي تغنى به وهو يقارع الاستعمار وغنى له وهو يشق طريقه في دروب الحرية :

أنا من تغنى باسمها ولهان مذ عشرين عاما
نبأتها النصر المبين وهجتها شعبا هاما
والقى عام ١٩٧٣ قصيدة «تونس» في مهرجان الشعر فماذا قال :-

ان تعاتبنا فما يجدي العتاب ليس بين العين والقلب حجاب
كم تشوقنا ويارب خل يتهداه ذهاب وايباب
نحن نحدو الركب بالحب وكم من أناس تركوا الركب وغابوا
لم نجد في البعد بعداً فاهوى أبدا يذكيه شوق وغياب

هذا اللون من الغزل سمة العصر فقد توحدت الحبيبة والوطن وصار الشاعر في حالة وَجْدٍ قَلَّ نظيرها في الأدب العربي القديم، وكانت نكبة فلسطين أكبر دافع إلى هذا العشق فقد هام شعراء المقاومة بأرضهم وتولها بحبيباتهم، ولايسع القلب أكثر من حبيب فماذا يفعلون؟ لقد توحدت الحبيبة والوطن وصار الهيام بأحدهما يعني الهيام بالآخر. ولا يكون ذلك إلا في أقصى حالات العشق، والسقاف شاعر لا يحل له أن

يهجر أحدهما وما عليه إلا أن يوحد بينهما فإذا بالوطن الحبيبة وإذا بالحبيبة الوطن .

الثاني: غزله الذي يثير فيه المشاعر القومية ويستحضر له الأجداد العربية، وهو ليس كغزله الأول الذي توحد فيه الوطن والحبيبة إنه غزل أثارته أجنبية وحق له أن يعجب ولكن اعجابه بوطنه أسمى والتزامه بأمته أقوى . ففي عام ١٩٧٩ دخل الشاعر نادي موسيقى الجاز في مدريد فاستقبلته إحدى العاملات فيه بقولها: «أهلا وسهلا» ونظم قصيدة «بنت مدريد» فقال:

بنت مدريد ما أَلَدُ وأحلى أن تقولي للضيف أهلاً وسهلاً
ما تخيرت نادي الجاز لولا أنت فيه كبد رِتمَ تجلّى
تقطف العين من محياك وردا هو أزكى من الورود وأغلى

فالشاعر لم يعرف «بنت مدريد» ولكن محياها أثار في نفسه أجداد العرب في الأندلس فانطلق يتغنى بأمته وماضيها الزاهر، ويتخذ من جمال هذه الفتاة سبيلاً للتعبير عما يحس به من زهو واعتزاز. أليست بنت مدريد حفيدة أولئك القوم الذين شادوا حضارة عربية في الغرب وأعلوا مكانة الاسلام في أوربة؟ لقد توحد الدم العربي والأسباني فكانت هذه الحسنة التي تذكر بالماضي التليد حفيدة أولئك الأجداد:

جمع الله بين عرب وأسبا نِ فكان الجمال أشهى وأعلى
لا تقولي عهد قديم تقضى إنه في العيون مازال يتلى

ويصفو الشاعر إلى الفتاة وإن لم يكن بينهما عهد ووصل:

يشمر القلب بالتلاقي وإن لم تمنحيه ياربة الحسن وصلا
ويصد الظنون حين تصدين ويغفي على اللذات طفلا
إنه القلب لا يقاوم حسنا وعيونا تبارك الله نجلا
يَتَنَزَّى أما تذكر عهدا كان للمجد والمفاخر ظلا
ومن العدل أن تصان أصول جمعتنا في سالف الدهر أهلا

هذان لوانان من الحب عَبَّرَ عنها السقاف أصدق تعبير، ويبقى حبه لأم أسامة فوق كل حب فهي رفيقة دربه وأم أولاده، وما أعظم المرأة حينما تقف مع زوجها محتملة العذاب راضية بكل ما يقدره الله . وقد حسنت الرفقة وكانت ثمرتها هذه الحياة الوداعة الهائلة التي يحياها الشاعر في ظل زوج مخلصه وفيه يحف بها بنون وبنات هم زينة الحياة الدنيا . ولا أظن السقاف إلا صادقاً وهو يخاطب زوجه مهدياً إليها ديوانه :

كُنْتُ ومازِلْتُ إلى جانبي يامنُ سكنت القلب والمقلتين
ملهمتي وحيك هذا الذي يُهدى فضميهِ بكلتا اليدين

ويعترف بفضلها ويقول:-

يازوجتي فضلك لاينكر أنت الهوى والآخر الأول
لن يحجب الماضي وان ذللت متاعب العيشة أو يهمل
كنت معي فيه كما ارتجى وكنت عوناً في الذي أبذل
وحال قلبي لم يزل ثابتاً لا يرتضي غيرك أو يقبل

ان أم اسامة حب السقاف الأول والأخير وهيئات تدخل قلبه امرأة أخرى وقد أودع رفيقة دربه مفتاحه:

ومن هي الرعناء من تبتغي ولوج قلب بابهِ مقفل
مفتاحه عندك أودعته فخبري بالله من تسأل

الكويت . . الكويت

ويأتي حب الوطن صورة متألفة تعبر عن اخلاص الشاعر لوطنه الكويت ويوحد بينه وبين الحبيبة ويتجلى هذا التوحيد في قصيدة «الكويت» يقول عام ١٩٨٤ :

أحييك أم أَلُشم الوجنتين لقد شافني منك هذا اللقاء

وقد كان ظني به بين بين فما أعذب الوصل بعد العناء
أحبك والحب في المقتلين يطل ويفضح ما في الخفاء
حملتك في القلب أجل طفلة وخفت عليك الدجى والذئاب
وعمدت سيفي بعزم المهلب وكنت الصبور وكنت المعذب
وما قيمة الحب لولا العذاب فمنزلة العشق ليست بسهولة

وتمضي المقاطع في هذا الغزل وتحوم الظنون فمن هذه الحبيبة التي أعرضت عنه ذات يوم وحبس دموعه على الرغم منه، ومن هذه الملهمة التي أصبح شابها بسمة في العين وفي الشعر وحياء؟ ومن هذه الحسنة التي يتغزل الشاعر بعينيها؟ أسئلة تقف حائرة قبل أن تمتد المقاطع وتضيء خاتمة القصيدة:

يقول لي الناس ما اسم الحبيبة لقد حير الفكر هذا السؤال
فقلت الحكاية جداً غريبة فما من غموض ولا من خيال
أعيدوا التأمل في كل بيت فقالوا عرفنا الكويت الكويت

لقد جاء هذا المقطع الأخير أضواءً للقصيدة وأن كانت مقاطعها تضيء قليلاً قليلاً. وحق للشاعر أن يعشق وطنه منذ أن أبصر الحياة فيه، وأن يفديه بروحه وهو أرض الشمم والاباء لم تسلبه الأحداث أصالته ولم تزيفه ثروة نبعت من صحرائه:

أفدي الكويت تراباً ملؤه شمم وما تعشقت إلا العز والشما
صددت عنها قريضي عاتبا زمنا والقلب فيها يعاني الوجد والسقا
حتى تبدت كما ترجو أصالتها بطولة تصفع التشكيك والتهما
هي الكويت محال أن يزيفها نفط تفنن في تزيفه القلما

ويحمل الشاعر وطنه في جنبه أينما حل، ففي صيف عام ١٩٨٤ كتب في مقهى بلندن قصيدة «حنين» وفيها يقول:

قلبي يحن إلى الكويت حسب الاجازة ما رأيت

لا أستطيع وقد مضى شهران بُعداً لودريت
لا لندن تسلي ولا توركي بما فيها ارتضيت
أصف الحنين؟ وكيف لي؟ والوصف يعجز إن حكيت

لماذا؟ لأن حبه للكويت أكبر من أية كلمة أو قصيدة فهي معبودته وحبيته أنى مثى
وأنى استراح:

حبي الكويت كما سمعت وكم بذا الحب اكتويت
معبودتي هي أستريح بذكرها أنى مشيت
غالبت ما في النفس من ولّيه ولكني انشيت

ويدفعه حبه للكويت إلى أن يفضلها على كل أرض وليس في ذلك نكر، أليست
أرض الكويت وطنه ومهبط وحيه وألامه؟

وبحثت عن شَبِّهٍ يقا سمها الجمال وما اهتديت
هي في ديار العرب مصباح يُنَوِّرُ كل بيــــــــــــت
تأبى لدى الأزمات إلا أن تكون كما اشتيت
ان لاح ساحلها الانيق سكرت منه وانتشيت
وإذا بدت في الليل قلت حماك ربي واكتفيت

حب الأمة

ويأتي حب الأمة معبرا عن صدق مشاعر السقاف، فقد نشأ في عهد تمزقت فيه الأمة
العربية وعبث بها الاستعمار وأعوانه وسلبوا بعض أجزائها ولا يزالون في غيهم سادرين
يعنون في تمزيقها وسلبها. وكانت ثورة عام ١٩٤١ في العراق بداية الضوء، فقد رأى
السقاف الانكليز وهم يهاجمون المدن العراقية ويقصفون بغداد بحقدهم الأسود فاندفع
يحمل البندقية مع اخوته في المصير يقاوم العدوان ويصد النيران المتساقطة على بلد

العروبة والاسلام . وادلهمت الخطوب بعد ذلك العهد وحلت نكبة فلسطين في عام ١٩٤٨ ووقع الاعتداء على مصر عام ١٩٥٦ وخاض العرب حرب حزيران وتشرين ، وجاء عام ١٩٨٠ يحمل على العراق والأمة العربية واندفع المقاتلون يحمون الأرض ويصدون الرياح .

جنب اخوتهم في السلاح وأسهموا بالكلمة الهادرة والموقف الذي أملتة عليهم عروبتهم والتزامهم بها . وكانت بطولة العراقيين صورة مشرقة اعتر بها العرب ، وكانت وقفتهم بوجه الغزو الفارسي ملحمة كبرى من ملاحم البطولة في هذا العصر . وكان السقاف صوتا عربيا هادرا وكم تمنى في رسائله الي أن يكون مع المقاتلين في جبهات القتال لدفع الشر عن أرض السلام ، وكم كانت احدى رسائله عظيمة وهو يغبطني لأنني عشت في الجبهة مع المقاتلين . ما أصدق الحب حينما يصدر من قلب عربي مؤمن بأمتة ورسالتها في الحياة ، وما أروع العربي حينما يتغنى بأمجاد العراق وهو يصد العدوان ويحمي أرضه . لقد وقف السقاف مع العراق منذ أول يوم .

واتخذ السقاف من بطولة المقاتلين في العراق مثالا يحتذى في حماية الأرض وأخذ الحق بالقوة حين لم تنفع السياسة ودعوات السلام . يقول في قصيدة «أتريد حقلك؟»

عام ١٩٨٦ : <http://Archivebeta.Sakhrit.com>

أتريد حقلك

بالعرب أم بالاجنبي تريد حقلك
قلها فأيهما تريد
قلها لتحفظها المسامع
فالفاو ينتظر الجواب
ومن الشهامة أن تكون هناك تقتحم الصعاب
في ساحة الامجاد تسهم في منازل المطامع
تعطي كما أعطى العراق بلا حدود

ويقول:

أتريد حقلك

سل صانعي التأريخ فرسان القتال

سלהم عن الأهوار عن قمم الجبال

وعن انتصارات فريده

الموظون عوالم الدنيا لتعرف من نكون

والباعثون القادسيه

لتبيد غزواً موعلاً في الجاهليه

ببطولة ستظل مفخرة على مرّ القرون

وألقى في مؤتمر الأدباء العرب الخامس عشر المنعقد ببغداد عام ١٩٨٦ قصيدة «أم الرصاص» وفيها يقول مشيدا ببطولة المقاتلين العراقيين:

لله ما خلد الأبطال من شرف يكاد يحتكر الأقلام والكتبا
تدفقوا لاجتياح الشر وانطلقت نسورهم ترعب الأجواء والشهبا
وفي الفراتين اسد ملؤهم همم تميزوا باقتدار كان محتجبا
تروى الأحاديث عنهم ألف معجزة لعل من بعضها البردي والقصبا
ويرخصون نفوسا قط ما رخصت الا لسحق عدو جاءهم حربا

ويأتي إلى جزيرة أم الرصاص والفاو فيقول:

أم الرصاص رصاص مزقت همجا سمعت بحمق إلى فخ لها نصبا
توهمت أن فيها النصر متظرومادرت أن فيها فيلقا لجبا
والفاو والشط والأهوار أجمعها نار أحالت جيوش الطامعين هبا
فياللق المجد طوفان متى زحفت وان أغارت تجد من بأسها العجبا

ولا ينسى العراق وبطولته في قصائده الأخرى كقصيدة «أحمد البشر»:

أبن قوميتي وغضبة شعبي
 أمن المعدل أن تهب جموع
 كل شبر من موطن العرب يأبى
 يتصدى العراق للغزو فردا
 طلبوا العز بالدماء فكانوا
 رفعوا الرأس كالمثني وسعد
 لم يكلوا فهم لدى الهول هول
 وزحوف تسير خلف زحوف
 ونسور ان حلقت بالمنايا
 أنجب الرافدان شعبا جديدا
 وسجايا كأنها المسك والند
 وجموع تصد عنها وترتد
 أن يظل الكفاح لفظا يردد
 وبنوه الأسود في النار كالسد
 ألف أغنية على الكون تنشد
 وأعادوا الشموخ للاب والجد
 يقتدي الصيد في الثبات بأصيد
 مشهد يخفي بأعظم مشهد
 أبرق الجو من لظاها وأرعد
 فيه ما نرتجيه لليوم والغد

وقصيدة «صنعاء» وقصيدة «يا أمّتي» التي نشرها عام ١٩٧٧ وأضاف إليها مقطعا
 جديدا عن العراق عام ١٩٨٥ وفيها يقول:

يا أمّتي هور الحويّزة هَزَّ أعماق الصخور
 ألوى بموجات الغزاة وفاز بالنصر الكبير
 وأعاد للامجاد رونقها المضمخ بالمطور

بغداد

وتظل بغداد أغنية في فم السقاف، ففي عام ١٩٨٥ ألقى قصيدة «بغداد» وفيها
 حنين إلى المدينة التي احتضنته طالبا يافعا قبل أكثر من أربعين عاما:

بغداد يا أركى من المـالاب
 ياحلوة كأنها في فم عاشق رضاب
 لا تسألني الفؤاد
 إني حملت الحب قبل مولد الشباب

وكنـت مفتونـا بسـحرك الغـريب
والنفس يابـغداد في عـذاب
سلي الرفاق والصحاب
والله ما نـسيت شـارع الرشيـد
والكرخ والصليـخ
ولا نـسيت التوت والازهار والنخيل
ودجلة الاصيل
لا تسألـي الفؤاد

ويقول:

بغداد ان تطاول الظلام
وحاربت رموزه مساعي السلام
فالنصر يابغداد قد ظهر
يطل يابغداد من ميسان كالقمر
لن تسقط البصرة في يد الطفـاة
ولن تموت في عيوننا الحياة

ويزهو ببغداد ومجدها التليد ويطلب منها أن تقصَّ له ملاحم البطولة

بغداد ياشموخ أمة العرب
يامجدها الخالد في الدهور
قصي علينا كيف مُرِّق الغزاه
وكيف صالت في المعارك الاسود
حين تغطى الهور باللهـب
واحترقت مطامع الهجوم والعبور
بصولة نفذها الابهـ

وتظل بغداد فاتنة تسحر السقاف، وفي قصيدته «لله يا بغداد» التي ألقاها عام ١٩٧٩ وقصيدة «بنت بغداد» التي ألقاها عام ١٩٦٥ شيء من تلك الفتنة والسحر الحلال. ويقف السقاف بحسه العربي الصادق إلى جنب الأقطار العربية وهي تغذ السير في طريق التقدم والازدهار ويدعو إلى الوحدة العربية أمل كل مخلص لأمتة مؤمن برسالتها في الحياة الحرة الكريمة.

قضايا الأمة

وكانت فلسطين جرحا ينغر في قلبه، وفي عدة قصائد يندفع اندفاع الثائر الحر وفي لسانه كلمات صدق تعبر عما يحس به العربي من ضياع القبلية الأولى وتشريد الفلسطينيين في الآفاق:

فلسطين شعب وتأريخها ضحايا فدى وجهاد معطر
تعذب آلامها المنصفين ويكي على قدسها كل منبر
وتصرخ في العرب ثاراتها لزحف يردد الله أكبر

وتحتل الأقطار العربية الأخرى مكانة عظيمة في قلب السقاف فهو يتغنى باليمن ويشيد بها ويمجد البطولة في المغرب العربي والجزائر ومصر ويسكب دموعه على لبنان الذي لا يزال نارا مستعرة منذ عام ١٩٧٥ ويحى عمان وتونس ودمشق. ولا يصدر هذا اللون من الشعر إلا عن مجاهد تعنيه قضايا أمتة وتهزه الأحداث التي تعصف بها. ولا ينسى الأوضاع الاجتماعية وقصيدة «الطفل المشرد» تمثل نزعة الانسانية، فقد صادفه عام ١٩٧٤ في إحدى العواصم العربية طفل مشرد وهو يجرب رجليه من الجوع وسمع منه قصته المفجعة وحين طلب من صديق له هناك لم يرزقه الله بأطفال أن يتكفله رفضت زوجة ذات الكلب المدلل وقالت: «لقد ذقنا من أجل هؤلاء ماذقنا فليموتوا» فانتفض الشاعر وكتب قصيدته الثائرة:-

لهفي عليه على الطفولة حين تمتحن اللثاما

هي نعمة المولى وأجل نعمة حازت مقاماً
يلهو بها التشريد لاعطفاً تنال ولا اهتماماً

وصرخ ألاماً:

كم في البيوت من الكلاب تعيش في رغد ترامى
اللحم نطعمها وإن شاءت دجاجاً أو حماماً
ونلفها بالحلب رقراقاً ونسكبها هياماً
نشكو إذا عطست ونسهر إن تصنعت الزكاماً
ماذا يضر لو أن هذا الكلب نجعله غلاماً
نعطيه ما نعطي الكلاب من الرعاية ما أقاماً

وتتجلى في شعر السقاف موضوعات أخرى أولاها عنايته كالاشادة بالصحراء والرياء
والوصف ومدح النبي محمد ﷺ، ولكنها لا تنقف إلى جانب قصائده الثورية التي نظمها
وهو يرى العدوان سافراً على العراق والاحتلال جائئاً على فلسطين والفرقة آخذة برقاب
العرب.

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

هذه وقفة عابرة عند الاتجاهات الموضوعية في شعر السقاف أما المواقف الفنية
فلها حديث آخر، ولابد من الإشارة إلى أهم الملامح التي تجلت في الديوان وهي:

١- أن السقاف شاعر ملتزم بقضايا أمته وأهدافها في الحياة الحرة الكريمة وليس كشعر
الشطرين ما يعبر عن هذه المواقف، ولذلك جاءت معظم قصائده من ذوات الشطرين
إلا قصيدة «بغداد» وقصيدة «اقتلوهم» وقصيدة «رحيل الشمس» وقصيدة «مائتا
مليون» التي جاءت من الشعر الحر القريب إلى شعر الشطرين وقصيدة «الكويت»
وقصيدة «في النادي الثقافي القومي» اللتين جاءتا مقطعات وقصيدة «آثار سامراء» التي
كانت أرجوزة تذكر ببطولة الشعراء الفرسان.

٢ - أن السقاف شاعر ملتزم بلغة التراث وهذا أمر طبعي لأن معظم قصائده غاضبة
ثائرة.

أوجمالية التقاطعات

[illegible]

بقام : یحیاوی رشید

عرف مسرح القطاع العام في القاهرة في المدة الأخيرة نفسا جديدا بعد الاقبال الكبير للجمهور على مسرحية (ايزيس) لتوفيق الحكيم اخراج اكرم مطاوع ومن تشخيصه وسهير المرشدي وبنجاح أقل مسرحية (الكل في واحد) عن توفيق الحكيم ومن تشخيص سعد أردش وفروندس عبدالحميد وقد عرضت مسرحية ايزيس على خشبة المسرح القومي الذي افتتح بعد تجديده في الموسم الماضي وعرضت «الكل في واحد» على مسرح البالون بالعجوزة، وقدم مسرح الطليعة المجاور للمسرح القومي مسرحية: (الكلمة والموت) أو مأساة الحلاج. وقبل ذلك عرض مسرح الطليعة (التربيع والتدوير) لمدة شهر يوميا. ولم تستطع (ايزيس) بكل روعتها وجمالها أن تسرق جمهور (الطليعة) الذي ظل يحضر وبانتظام عرض أحمد ماهر اليومي من الساعة العاشرة ليلا إلى الحادية عشرة والنصف.

ومسرحية التربع والتدوير من المسرح الفردي كتب نصها الكاتب العربي التونسي
عز الدين المدني وأخرجها سمر العصفوري وشخصها أحمد ماهر على خشبة قاعة

صلاح عبدالصبور التجريبية بمبنى مسرح الطليعة بالعتبة وفي ديكور جد بسيط.

تقاطع الزمان

تبدأ المسرحية ببيان هو شكوى جيران صاحب المنزل من الازعاج الذي يحدث لهم بكلامه وحركاته وضجيجيه . وهم يستنجدون برؤساء شرطة «الازبكية» «السيدة» «عابدين» . . ويأملون منهم سرعة انقاذهم منه وانقاذه من نفسه . وهذا البيان هو بيان الحقيقة الوحيد . وهو وان كان يلقي عبر جهاز الصوت كتمهيد لاحداث المسرحية قبل دخول البطل فوظيفته الفنية اخراج المسرحية من التاريخ وربطها باللحظة الراهنة مباشرة . فليس توجيه الخطاب الى رؤساء شرطة المقاطعات المذكورة بفارغ من الدلالة . وأكثر من ذلك مقاطعات بعينها قريبة من مكان عرض المسرحية بالذات . وقد كان بالامكان ذكر بعض مقاطعات بغداد القديمة لولا الرغبة في اخراج النص من محتوى زمن التراث وشحنة بالزمن المعيش . غير أن هذه الاداة الفنية لن تنجح لوحدها في عملية الشحن هذه اذا لم يبرهن باقي النص على ذلك . وفي هذا الاطار تفهم نوعية الازياء المعلقة (ربطة عنق، بذلة رجالي عصرية، لباس نسائي عصري) . ويعضد ذلك الصوت الذي يرسل في البداية أصوات سيارات الشرطة . وكل هذا يكثف لحظة الشد الى الواقع الحالي .

ورغم أن الوظيفة التي يشغلها أحمد بن عبدالوهاب «كمدير عام الشئون المالية والادارية بالهيئة العامة لديوان سيدنا ومولانا الخليفة لشئون الانشاء والتحرير والتوقيع والاختام» وهي وظيفة تراثية . الا أن الحديث عن عدد أيام العمل ومدة الاجازة «سنة أيام عمل، يوم واحد اجازة ١٢ شهر عمل، اجازة قصيرة» وكذلك قدر المرتب والاسباب التي تستنزفه ٦٠ جنيها ضريبة من المنبع، ٣٠ جنيها تأمين ادخار، ١٠ جنيها نقابة وقدر آخر لنادي السيدات والسيارات وكوافير «شعر السيدة الرشيقة المصون» والخياط وغيره، ونوع العملة «الجنيه» كل هذا يصب في جعل المسرحية راهنة . الا أن راهنية المسرحية لا تمنع وجود العلامات التراثية بل أنها مبنية على تلك العلامات : الجاحظ - أحمد بن عبدالوهاب . الخليفة، مجلس المظالم . كتاب التبريع

والتدوير . . . هناك تقاطع بين الزمن الماضي والزمن الجاري . تقاطع يظهر حتى في ملابس البطل نفسه : (ربطة عتق، عوينات، بنطلون تقليدي، جوارب).

درجة العزلة

إذا قلنا ان بيان الافتتاح هو بيان الحقيقة الوحيد فليس لانه يطابق الحقيقة الخارجية ولكن لانه يقرر - فنيا - أمرا محددًا . وبعده تدخل المسرحية في عالم متخيل تتداخل فيه الازمنة والامكنة وأدوار الشخصوص .

تدور أحداث المسرحية في مكانين أساسيين هما سطح البيت ومجلس المظالم ومكانين ثانويين هما المسجد حيث جاء جده وبيت والده حيث لابعه وهو صغير ولكن المكان الرئيسي هو السطح لان الاماكن الاخرى لا تستحضر الا من خلاله دون تغير الديكور ويقوم الضوء أو الصوت بالفصل بينهما . فالسطح هو المكان المهيمن لانه ثابت . والاخرى متغيرة داخله . كما أنها غير ممثلة مكانيا الا بالايحاء . وعلى هذا فالاحداث مرتبطة بسطح البيت . أما الاماكن والاحداث الاخرى فهي المتغيرة وهي متخيلة . فنحن أمام شخص واحد في المسرحية وأمام مكان واحد . وهذا الشخص يعيش أقصى درجات العزلة فهو قاعد في بيته «يتكلم ليل نهار» لا يستقبل أحدا «لم يفتح الباب لعائلته» . وفي هذه العزلة الخائفة يحاول أن يكسر حدود الزمان والمكان فيخلق بالخيال كل الاحداث التي تجري في الماضي أو الحاضر . في حدود مكان سكناه أو خارجه وعلى ضوء هذا يفهم التناقض بين قوله انه يتردد منذ أسبوع وأكثر من أسبوع على مجلس المظالم وقوله انه منتظم في عمله الا في اجازة يوم واحد كل أسبوع . العبارتان متناقضتان لانهما لاتدلان على وجود أي حقيقة خارج ذهن أحمد بن عبد الوهاب . فهو الذي يخلق في ذهنه مجلس المظالم ومشاهده ويستحضر الماضي وشخصه وامكانه .

لكن لماذا اختار السطح بالذات كمكان مؤطر؟ ان السطح في سياق المسرحية يثبت عدة دلالات . فهو يرمز للعزلة . لانه أبعد مكان في المنزل من الباب والشارع ، وللنفي لانه يكون عادة غير مخصص للسكن . وله في نفس الوقت دلالة الانطلاق . لانه خارج

الغرف والردهات والابواب والنوافذ وليس له سقف يحدده . مما يجعله يتحمل متغيرات كثيرة .

فدلالات العزلة والنفي والانطلاق التي يوحى بها مكان السطح ، تدخل كلها فيما سبقت الاشارة اليه من دوران المسرحية على مايمكن تسميته توالد عناصر البنية من زمان ومكان وأحداث وشخص . اذ يرتبط هذا التوالد بتلك الدلالات . ويأخذ نوع الارتباط علاقة تصادمية تقوم على محاولة خرق العزلة والنفي . يعضد ذلك دلالة الانطلاق التي توحى بإمكانية القدرة على ذلك الخرق .

الشخص

اذا كانت مسرحية الترييع والتدوير من نوع المسرح الفردي . فإنها توازيا مع دلالات الفرق السابقة تحاول تجاوز أحادية الدور بخرق الجدار الرابع وكسب الجمهور كطرف مشارك وان كان ذلك تم بدرجة محدودة في مشهد مسح العطر على أيدي بعض المشاهدين وتوجيه الخطاب لهم : «انكم تشمون . الشم ممنوع هذه الايام» أو استيعاء أسلوب «الحلقة» المرفق ببعض الصيغ اللغوية المنبهة : «صلوا على حضرة النبي» . ويستغل الصوت في تجسيد دور قاضي «مجلس المظالم» وردود فعل جمهور ذلك المجلس في سخريته أو تعاطفه مع أحمد بن عبد الوهاب .

واذا كان أحمد ماهر هو الممثل الوحيد لدور أحمد بن عبد الوهاب فقد مثل أيضا دورين مزدوجي التفاعل مع الدور الاساسي ، الاول مشهد والده وهويده في صغره والثاني مشهد مجيء جده ودخوله المسجد وتحسسه النور . ولا ننسى حضور شخصية الجاحظ ولكن من خلال توهم أحمد لها .

وربما يكون سر نجاح أحمد ماهر في تشخيص هذه الادوار هو قدرته على التنقل بينها بما في ذلك تبدلها الذي يتغير دون ترتيب من البكاء الى الضحك الى العويل الى الكلام العادي . ومن خفض الصوت الى رفعه ، ومن تفخيمه الى ترفيقه . وعلى سبيل المثال تغير الاداء في المقاطع الآتية :

«أنا أحب النظام والدقة. أترقب دوري من الفجر الى العشاء بكل نظام» و «من يسمح دموعي؟ ماذا فعلت حتى يهجوني. ياويلتي ياويلتي» و «أنت جوعان. كل البسوسة الجميلة في فمك الجميل يا جميل يا جميل ياويلدي» ففي المقطع الاخير مداعبة للطفل يعقبها مباشرة نداء على أحمد الولد الضائع. «أحمد؟ ولد يا أحمد. عد يا أحمد. عد ولا تلعب مع صبيان الحي أولاد الكلاب يا بن الكلب. أحمد.. أحمد.. تاه أحمد ضاع الولد. ضاع» وتصدع الموسيقى النغمة التراجيدية مستوعبة ومكملة النغمة الحزينة للاب الفاقد ابنه دون رجعة.

ورغم بساطة ديكور المسرحية، فقد وظفه المخرج بنجاح باعطائه أبعادا كثيرة. فهو أولا يحدد هوية المكان كسطح منزل. كما يوحى ايضا بجعله غرفة فيها مكتب وكتب ومكان لتغيير الملابس وحجابا. وتقوم بعض الازياء بدور تشخيصي مثل مشهد مخاطبة أحد الفساتين:

- وأنت ماقضيتك.

...

- هذا السيد؟

...

- فعلها. فعلها.

...

- ولم يعترف بهم؟

وساهم تجاور الالوان الفاتحة (حمراء، زرقاء، خضراء، بيضاء، سوداء) في الالحاء بالفوضى والتنافر. ويمثل نعله لوحده عنصرا بارزا. فعملية البحث عنه تستغرق حيزامهما بين العثور عليه وفقدانه ولبسه وخلعه. وبمجرد دخول أحمد بن عبدالوهاب وارتقاؤه الخشبة، يثير الانتباه وقع نعله الخشبي على الارضية الخشبية. ثم يبدأ في البحث عن النعل الجلدي العصري. يجده ويغطيه فينساه. وتستمر العملية بين فقدان وعثور أو انتعال فردة من هنا وفردة من هناك. وقد يكون الهدف القريب من هذا المشهد

تبيان الاضطراب النفسي الذي يعيشه أحمد وعدم قدرته على السيطرة حتى على أقرب الاشياء اليه، واستغلال الفضاء الزمني لذلك البحث، لتمرير خطاب طويل من التضرعات الدينية: «الله . الله . . . اللهم اني اليك اهتدي فأنت لي بصيرتي . أنر لي قلبي . . حل العقدة من لساني . أهديني ارزقيني . اهديني برحمتك الواسعة يا أرحم الراحمين . انصرني فأنا مظلوم أيدي فأنا مقهور . . » القصد من هذا الخطاب الكشف عن الهوية الفكرية لأحمد بن عبد الوهاب .

ولكن دور النعل لا يقف عند هذا الحد . وسيصبح رمزا لأحمد بن عبد الوهاب نفسه . فأحمد لما يشخص دور الاب وهو يلعب الابن الذي هو أحمد . يتخذ الخداء للتمثيل لأحمد . فيكلمه ويضحكه ويداعبه : «هكذا يا أحمد . فعلتها على أبيك . ضاع الوضوء اذن . لاعليك . أنت جوعان كل البسبوسة الجميلة في فمك الجميل يا جميل . يا جميل يا ولدي» . ثم ان الاب يرمى النعل الذي هو أحمد فيفقدته . ولكن يتأسف على ضياعه ويندم الا ان الاسف والندم لا يجديان ولا يرجعان أحمد . هنا دالتان متوازيتان : الاولى دلالة أحمد الذي ضاع منذ صباه . والثانية ضياع النعل والبحث عنه . والنعل أكثر ملابس الانسان عرضة للتلف والبلى وأكثرها ارتباطا بالطرق والاسفار . وله دلالة على هوية الشخص في أحيان كثيرة .

دلالة عامة

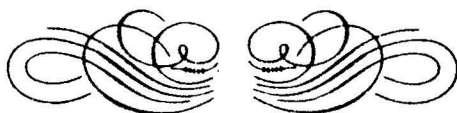
القضية في هذه المسرحية قضية موظف ينتمي اجتماعيا الى فئة متوسطة متعلقة بأهداف طبقة عليا ومرتبطة بها مصيريا . هذه الفئة تقليدية محافظة متشعبة بالقيم التقليدية تضحي بكل معتقداتها وقيمها اذا رأت ذلك يضمن بقاء مركزها . وأحمد بن عبد الوهاب ليس الا نموذجاً نمطياً لهذه الفئة بكاملها . فهو غارق في تناقضاته وهلوساته . كان أبوه مصليا ثم مقرئاً . وكان جده تاجر عطور . وهذا الانتفاء مفخرة عنده . «ولدت وترعرعت في أسرة شهيرة . حفظها الله ورعاها . أسرة متدينة وقاها الله شر الحاسدين» .

ويأخذ الصراع مع الجاحظ طابعا ماديا بحثا. سببه تمكن الجاحظ وهو من عائلة «وضيعة» من أخذ منصب احمد ابن العائلة «العريقة» لذا يشعر أحمد بالمرارة من ازاحته عن منصبه. ويستعمل كل الالفاظ الجارحة في شتم الجاحظ والطعن في نسبه وخلقه وخلقته «فأسرته فقيرة جاهلة. هو من الزوافرية. الهمج البكبك. كنت تريد أن تخرج من طبقاتك. أن تعلو عليّ. أنت من العامة. العامة الجاهلة. العامة الصامتة. لم لم ترض بها؟ طرت. كم من مرة سقطت ياساقطا، كم من مرة طرت ياطيار متسلقا؟. الجاحظ حيوان. تربيع وتدوير. وبيان وتبيين. الجاحظ أفك. . كان أبوه يبيع السمك والقربنيط في بطاح المدينة. وكان عمه خبازا. . هل تعلمون أن التلميذ في درجة الشهادة الابتدائية أعلم من الجاحظ؟». وهذا لايعني أن أحمد يتمتع بصفات أخلاقية مناقضة للاولى فهو لا يتردد في التضحية بحرمة من أجل بقاء منصبه «نسيت أن أحدثكم عن النزاع الذي شجر بيني وبين الجاحظ هذا الجاحظ الخبيث ذهب الى الوزير الخبيث وطلب اليه أن يتولى منصبى. وبما أن الوزير لى طلبه. فقد وجهت فورا «المدام» للحاجب ودخل الحاجب الى سيدنا ومولانا فدعاه الخليفة وحذره - أي الوزير - وعاد الوزير ماشيا وعدت راكبا. وعادت «المدام» بعد أسبوع. فهجاني الجاحظ الدساس في كتابه التربيعة والتدوير». وبما أن أحمد لم يستطع أن يرد حينئذ، فقد ظهر أخيرا في هذه المسرحية ليرد على الجاحظ وينتقم لشرفه المهذور. ولكنه انتقام في الوهم لانه في غياب الجاحظ. وحتى في هذا الوهم يطارده الجاحظ ويتغلب عليه. وبدل أن يواجه أحمد الواقع المتمثل في الجاحظ يصنع له دمية وينتقم منها. أي يواجه صورة مزيفة للواقع وليس الواقع نفسه.

تعيش شخصية أحمد تمرقا وشذوذا. فهي منعزلة اجتماعيا: محافظة على شرف النفس ومهذرة له. تعيش مكبوتة جنسيا. ويأخذ كلامه صيغة الهذيان والهلوسات. يتقاطع الماضي والحاضر في هذه القضية ليخلقا راهنتها. وهذه الراهنية لاتعني المرجعية والمحدودية في الزمان. بل تحتل صفة اللازمانية يتضح ذلك من بعض العبارات التي تلغى الزمان: «منذ أسبوع وأكثر من أسبوع وأنا أتردد على مجلس المظالم»

وعبرة «أنظر اليكم من عالم الغيب والشهادة. فقد عشت في كل زمان ومكان». ويصدق وصف اللازمية على شخصية الجاحظ فميلاده «قبل السيد المسيح. قبل ٢٠ ألف سنة».

ولعل الخلاصة من هذا وجود دلالة عامة لقضية شخصية حقيقية بين شخصيتين تاريخيتين هما الجاحظ وأحمد بن عبد الوهاب. ولكن هذه القضية الشخصية تتوسع وتأخذ أبعادا اجتماعية ونفسية. فتصبح قضية عامة لها حضور حالي. وأن هذا الحضور الحالي يتجاوز محدودية الزمان والمكان الى مدى أوسع وأشمل. ويصبح الجاحظ ملاحظات. والاحمد أممات. والقضية تتجدد طالما ظلت أسباب وجودها قائمة.



ملاحظة: النصوص تم تحريرها لأنها مأخوذة عن النص الشفوي للمسرحية.

[illegible]

عن الشعر الهندي المعاصر يحدثننا المشرق السوفيتي «اليكساندر سنكيفش»
منوهاً بالدور الطليعي الذي يقوم به فرسان هذا الشعر وكيف استطاع هذا الشعر
الجديد بصدقه وشموليته ان يترك ابواب العالم حاملاً قضايا بلاده وهمومها ولتغني
ايضاً بقضايا السلام والحرية رافعاً راياتها ومناضلاً من أجلها وقد نشر الموضوع في مجلة
الأدب السوفيتي العدد رقم ٤٦٣ - اكتوبر ١٩٨٦ .

لقد برهنت فترة السبعينات واوائل الثمانينات على حقيقة ان النزعة الهندية للصياغة الشعرية لم تضعف ولم تتعزّز بل كانت على العكس تماماً فقد اضافت للشعر معطيات جديدة تعزّز بموجبها الدور الايجابي الذي يلعبه الشعر.

فقد انجبت هذه المرحلة عدداً لا يستهان به من الشعراء المبدعين البارزين كالشاعر: «أرون كمال» و «بهارات يايافارا» و «جوراك باندي» و «مانجلش دبرال» و «نارندرا جان» و «أنيل جانفيجاي» و «دافيك راميش» وغيرهم.

وقد جاء تألق هذه النخبة من الشعراء الشبان نتيجة للإنجازات الكبيرة في الحقل

التربوي والثقافي الهندي والذي يطرح بدوره مفهوماً متطوراً للإنسان الهندي الجديد وعن مكانته في العالم والدور المطلوب منه داخل مجتمعه.

جيل جديد

ويرجع تاريخ تعريفي على بعض القصائد الهندية الى عام ١٩٨٣ فقد حدث ان استلمت رسالة مطوّلة من احد الشعراء الشبان «أنيل جانفيجاي» يشكر فيها بعض المستشرقين السوفييت المتخصّصين في الأدب الهندي ويشكو في الوقت نفسه بأن الشعر الهندي الجديد مازال مجهولاً خارج حدود الهند. وحدث بعد ذلك ان جاء هذا الشاب (٢٦ سنة) شخصياً الى موسكو لمتابعة دراساته العليا حيث التحق بمعهد جوركي للدراسات الأدبية. ثم زارني هذا الشاعر في بيتي مصطحباً معه حقيبة سفره الكبيرة والتي كانت عامرةً بمكتبته شعرية كاملة قام زملاؤه الشعراء الشبان بإهدائها لي. وقد نال الكثير منها اعجابي فقمّت بترجمة سبع عشرة قصيدة موزعة على ثمانية من الشعراء انفسهم وقد نشرت جميعها في مجلة «كل العالم» والتي يصل توزيعها الى اكثر من ١٠٠ ألف نسخة تقريباً. وأما الشعراء اصحاب هذه القصائد فهم: «فينوجوبال»، «فيشنوناجار» «سفا بنيل»، «براكاش»، «أرون كمال»، «مانجلش دبرال»، «نارندرا جان» و «أنيل جانفيجاي».

ومع ذلك وقبل ان تخرج هذه الترجمات الشعرية من المطبعة فقد اتاحت لي فرصة اللقاء مع بعض المثقفين الهنود شخصياً. فقد ذهبت في نوفمبر ١٩٨٣ الى الهند موفداً لحضور المؤتمر العالمي الثالث للثقافة واللغة والتاريخ الهندي. وحين علم بنياً وصولي قام «فاريام سنج» بزيارتي وتوجيه الدعوة لي للعشاء في بيته. ويُعتبر «سنج» احد الخبراء بكلاسيكيات الأدب الروسي وأحد المحاضرين البارزين في معهد الدراسات الروسية التابع لجامعة جواهر لال نهرو. وكغيره من الاساتذة العاملين هناك فهو يعيش في بيت من طابقين في القرية الجامعية الواقعة في اهل ضواحي نيودهي حيث تنتصب خلف بيته تماماً مئذنة «قطب مينار» احدى معالم نيودهي التاريخية الرائعة. وقد جلسنا جميعاً في بهو كبيرٍ حيث قام «فاريام» بمراسيم التعارف بيننا.

بدأ الشعراء الشبان بتلاوة بعض قصائدهم واحداً بعد الآخر. وقد تذكرت هذه الأُمسية الجميلة في منزل فارياَم ليس فقط لأن الحديث بيننا كان ودياً وصريحاً ولكن لأن طبيعة الحوار نفسه كانت انعكاساً لرغباتنا المشتركة من أجل مزيد من التعارف بيننا وبين هؤلاء الشعراء الطلائع. وقد اسعدني الحظ لأن هذه النخبة لم تكن تمثل الشعراء فقط بل كانت تضمُّ بعض كبار المنظرين للأدب الهندي المعاصر. كما كانت تضمُّ بعض جهابذة الصحافة المشهورين وعلى رأسهم «يودي براكاش» نائب رئيس تحرير مجلة «الشمس» و«مانجلش دبرال» المحرر الأدبي للمحقِّق الأُحد التابع لجريدة «الديمقراطية» و«بهارات يايافارا» المحرر في مجلة «المجتمع التقدمي». وبلا شك فقد ساعد هذا اللقاء على توضيح موقفني تجاه بعض الاعمال الشعرية الجديدة - فقد حدَّد هؤلاء الشعراء حقيقة معتقداتهم الاجتماعية والسياسية المنسجمة مع المستلزمات الأخلاقية المؤيدة لقضية النضال من أجل مجتمع عادلٍ جديدٍ ووبربط مصالحهم الفردية البحتة مع مصلحة مجتمعهم ككلِّ مُمهِّدين الطريق أمام التطور الشامل والحقيقي للإنسان الجديد.

ان القراءة المتأنية والعميقة لأشعار هؤلاء الشبان قد منحتني امكانية الوصول الى بعض الاستنتاجات والتعميمات حول الشعر الهندي المعاصر. ان الذي أثار انتباهي ومن النظرة الاولى هو ذلك الاتجاه العقلاني لهذا الشعر الجديد والتابع اصلا من خلفية ثقافية واسعة يتمتع بها هؤلاء الشباب ومن مقدرتهم الهائلة على استيعابها.

وفي نفس الوقت وبالرغم من شموليته وعالميته الا انه تبقى له مزاياه الخاصة جداً حين يتعامل مع السيكولوجية الاجتماعية للشعب الهندي. ان شعراء الثمانينات يرفضون الزيف والتكلف في صياغة الصورة الشعرية وهم كذلك ضد اي محاولة مهما كانت، تسعى للربط بين فكرتين متناقضتين كما كان سائداً في بعض المجالات اللاشعرية. ونستطيع القول ان شعراء الثمانينات قد عادوا بأشعارهم الى الغنائية الشعرية الكلاسيكية مع تضمينها القضايا الاجتماعية في الوقت نفسه. وهم بذلك ينظرون الى قضاياهم العامة من خلال وجدانياتهم الخاصة. وبهنا ان نوضح ان هؤلاء الشبان يؤمنون بأن النظرة الموضوعية الحيادية للحياة والبعيدة كل البعد عن التحامل

والزيف والتجيز تُعتبر الشرط الاساسي الذي لا يمكن الاستغناء عنه من اجل اي ابداع
فنيّ خلاق. يقول الشاعر «بهارات» في ذلك :

عَيْنَايَ ... مصدر أشعاري ... فَهْمَا الْوَحْيِ ... وَالْإِلْهَامُ ...

شُكْرًا لهُمَا

فَيَفْضُلُهُمَا

تتجدّد في نبضي الأيَّام ...

كما ينظر هؤلاء الشعراء الى الإنسان باعتباره حدثاً تاريخياً مستمراً لا يعرف التوقف.
واذا حدث ان توقف الزمن لمرحلة تاريخية ما، فيرجع ذلك الى خلل اصاب البنية
الاجتماعية لتلك المرحلة. ولهذا نجد ان معظم افكارهم الشعرية تدور حول البحث
عن الذات والقلق الروحي والمصير الغامض. يقول جوبال في احدى قصائده :

الشَّمْسُ تَحْرُكُ دُنْيَانَا

لَكِنَّ الزَّمْنَ يُحَرِّكُهَا!

السَّاعَةُ أَمْسَتْ وَاقْفَةٌ ... فَالْنَّاسُ ... نِيَامٌ لَمْ يَصْضُحُوا

وَنَسِينَا تَعْبَةَ السَّاعَةِ

وَهَذَا ... لَنْ يُشْرِقَ صُبْحٌ ...!

اغنية الى كرسي

ويمكن كذلك وصف المرحلة الراهنة من حركة الشعر الهندي بأنها عودة الى القيم
الإنسانية التقليدية مع الاعتراف بأن الكثير من الشعراء المعاصرين اخذوا يدركون بأن
العملية الشعرية لا يمكن اختصارها او تقزيمها الى مجرد صياغة لفظية زخرفية ولكنها في
الحقيقة تبقى اداة معرفية لادراك العالم من حولنا، ويناضل هؤلاء الشعراء جاهدين من
اجل تلاحم اكثر عمقاً بين الحياة والشعر. ومع ذلك فإن الرغبة في التخلص من شرور
الدنيا والانتصار عليها او الغضب على المظالم الاجتماعية تبقى مجرد دعوات عاطفية
لا تكفي وحدها.

ان اي محاولة اصلاحية أو تجميلية للعالم تبقى عديمة الجدوى ما لم يصاحبها فعل وإرادة قوية من أجل التغيير. ان فكرة الكلمة وحدها لا تكفي قد عبّر عنها الشاعر «نارندرا جان» قائلاً: «إن مولد الكلمة الفاعلة يبقى مستحيلاً دون عَرَقٍ ودم». ويبقى الشعراء على النقيض تماماً من هذه البلاغة الكلية والكتابة السطحية. كما يعتبر الشعراء هذه الألفاظ الطنانة مجرد قناع تضليلي لإخفاء الحقيقة الساطعة من حولنا والتي ندعي التعبير عنها.

كما يعتبر هؤلاء الشبان ان الرجل الشعري هو الذي يساعد على إفشاء روح البرجماتية وحب الكسب والاستغلال والروتينية البغيضة. وليس مصادفة ان يقول «نارندرا» في قصيدته الساخرة «جهاز الراديو»: ان الهدف الاساسي لهذه الشعوذة الشعرية هو تحويل الزيف الى حقيقة كاملة. كما يعبر «جوراك باندي» في قصيدته: «أغنية إلى كرسي» عن إدانته الواضحة لطبقة كبار الموظفين وروتينيتهم العفنة وكذلك يرفض اي مفهوم يحاول استلاب الوعي الإنساني للفرد او تضيق النظرة العقلانية للإنسان وحصره ضمن قوالب وأطر ثابتة جامدة. ان الكرسي . . . هذا الرمز الجامد للبيروقراطية يمثل في الحقيقة نمطاً من الظلم الاجتماعي وقتلاً لحرية الاختيار. وليس صعباً ان ندرك لماذا تُثير هذه النظرة التقديسية للكرسي غضب الشعراء وسخطهم ومع ذلك فإن الشاعر يطمئن القاريء بأن هذه الغطرسة والمناعة التي يتمتع بها هذا الكرسي لن تكون إلى الابد:

في دنيا الحسرة والذمّع
يزداد الكرسيُّ رسوخاً. لا يتزحزح
حتى تأتي لحظة نارٍ
فتشعلُ في أرجله النارُ

وفي مجموعته الشعرية «أقنعة الجبان» يكشف «نارندرا جان» زيف هؤلاء الجبناء الخوارج الذين اعمتهم الانتهازية حتى باتوا يتمنون لو كانوا حجارة لا تحسّ تخلصاً من بقايا مشاعرهم. ان الحجارة الصماء ترمز لدى هؤلاء الشعراء الى القصور الذاتي

والعجز والى عدمية الوجود. كما يمثل الموقف السلبي من الحياة لبعض هؤلاء العاملين بمنطق «هذا الشيء لا يهمني» ومع ذلك فإن شاعرنا يفصح عن اعتقاده الراسخ بأن الفكر والوعي اللذين يسعيان دائماً للوصول الى الحقيقة قادران على ايقاظ الضمير مهما كان سباته عميقاً. كما يستطيعان ايقاظ حتى الحجر الأصم:

حَوَّلِي الزَّمْنَ إِلَى حَجَرٍ
لَكِنِّي أَشْعُرُ فِي الْأَعْمَاقِ
بِرَجْفَةٍ بَعَثَ
وَيَخْرُجُ مِنْ جَوْفِي إِنْسَانٌ

ثروة روحية

وعندما اختار جوراك باندي اسم «استيقظوا... ايها النائمون!» لاحدى مجموعته الشعرية فكأنه كان يحدد لنا لبّ المأساة التي تهدد الإنسانية... ان عدم الانتباه في رايه جريمة لا تغتفر

ARCHIVE
<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

لَا تُبْلِ بِوَجْهِكَ عَنِّي
دَعْنِي أَرَاهُ...
تَأْكُلُ النِّيرَانُ رُومًا وَأَنْتَ تَغْنِي
فَأَيُّ الْوَجْهَيْنِ أَنْتَ؟
لَا مُبَالَ أَنْتَ وَ... لَا
أَمْ نِيرونُ أَنْتَ؟

كانت هذه الأبيات من قصيدة له بعنوان «إلى رجل لامبالي». ورغم تفاوت الجودة الشعرية من شاب إلى آخر. الا انهم جميعاً يلتقون في نضالهم الحماسي من أجل حقوق المستضعفين في الأرض وفي بحثهم الدؤوب عن طريق صحيح تتحقق من خلاله اهدافهم الاجتماعية «راجا كوشال» مثلاً يختار أبطاله دائماً من الحمالين في المدن ومن الفلاحين المعدمين وعندما نجد في حياة هؤلاء البسطاء ثروة روحية أصيلة نكتشف

بالمقابل افلاساً روحياً وأخلاقياً لدى طبقة الأثرياء. ورغم كآبة الجو من حوله فلم يتسرب اليأس الى قلبه ولم يفقد الأمل من أجل زمانٍ افضل:

مِنْ بَيْنِ شِفَاهِ مَشْقُوقَةٍ
جَرَحَهَا الدَّهْرُ
تَنْسَابُ غَدًا
مُوسِيقَى الْفَجْرِ

ان مقاومة الظلم تبقى هاجسهم اليومي والدائم وكما ذكر «باندي» ساخراً: «نحن ندرك أننا لانستطيع فعل اي شيء ولكننا نفهم ايضاً لماذا لانستطيع ذلك!» السؤال يطرح نفسه هنا كيف السبيل الى ازالة هذا الظلم الاجتماعي وكيف نستطيع تحقيق انسانية الإنسان؟ يجيب هؤلاء الشعراء بأن الخطوة الأولى هي ضرورة توحيد هؤلاء المعدمين والمستضعفين والمضطهدين ... يقول «راجا كوشال»:

فَلَنَمُشِ سَوِيًّا ... يَصَاحُ!
هَاهُوَ ... ذَا الدَّرْبِ
صَرَخَةُ مَكْلُومٍ لَضَعِيفٍ
وَالْتَحَمَ مَعاً رُفْقَاءُ الدَّرْبِ
فَانْخَلَعَ الْقَلْبُ
قَلْبُ الْجَلَاذِ
مِنْ هَوْلِ الرَّعْبِ

ان الشعراء المعاصرين لايزعمون بأنهم أول من اكتشف الصور والمعطيات الشعرية المعبرة عن مواقفهم الرافضة للمجتمع الرأسمالي في الهند. فقد سبقهم اسلافهم الى ذلك حيث كان الصراع بين الخير والشر، بين الواقع المظلم والمستقبل بكل إشراقاته الدالة على الاكتمال المثالي للوجود الإنساني، يُعْطِي كل انتاجهم الشعري القديم ولكنه لم يكن بهذا الزخم او بهذه القوه الدراماتيكية. ان الكفاح من أجل الإنسان في الأدب الهندي القديم لم يكن بهذه الحدة التي نسمعها اليوم. ان الثقة الكاملة في المستقبل تبقى

الوحي الملهم لهؤلاء الشعراء المعاصرين

اغنية للحياة الجديدة

وبحسّ تفاؤليّ شديد يُغنى الشاعر «أكال» للحياة الجديدة القادمة والتي سيكون
الأطفال هم صنّاعها وحرّاسها:

وتعلّق في صدري طفلي

جَـذِلاً

يَصْرُخُ فَرِحاً

الآن

دُنْيَايَ أَمَانْ

مَاعَادَ يُعَكِّرُ مَحَانَا

فَهْرُ الْأَحْزَانْ

ان فكرة الطفولة بصفتها وشفافيتها تظل ركناً هاماً من اركان الشعر الحديث وهي
مرتبطة تماماً بعالم الطفولة البريئة النقية الطاهرة . . . هذا العالم الذي يجب أن تُوفّر له
الحماية . . . اذا اراد الكبار انقاذ عالمهم . ان مجموعة «نارندرا جان» الشعرية والمهداة
الى ابنته عبارة عن تأملات وجدانية غنائية في مستقبل الأطفال وحياتهم والتي هي ليست
مجرد جزء من حياة الكبار بل هي تقرر وتصوغ حياة الآخرين . كما يعتقد الشعراء
الشبان ان الاصول الروحية لحياة الهند الجديدة انما تستمد طاقتها من تلك الخفقات
النبيلة لقلوب الأطفال . فالأطفال هم مستقبل الهند . ويتمنى الشعراء في قصائدهم ان
يشاهدوا هذه الآمال العريضة وقد تحققت .

ان عظمة الهند وقوتها تنعكس من خلال نظرات البهجة في عيون اطفالها . وقد كتب
«أنيل جانفيجاي» قصيدته «السعادة» ليناشد فيها القاريء ان يتفهم عالم الأطفال
ويعمل جاهداً من أجل التعايش معه . كما يتغنّى «نارندرا جان» بهذا العالم الطفولي في
قصيدته «المحاولة» مُردداً:

سَأْسَأُ هَذَا الطِّفْلَ وَذَاكَ
كَيْفَ يُرِيدَانِ . . الْعَالَمُ ؟؟
وَأَسْجُلُ احْلَامَهُمَا كِتَاباً
أَدَوْنُ . . أَكْتُبُ عَنْ خَلَجَاتٍ
عَنْ عَالَمٍ لَا يَعْرِفُ جُوعاً
وَحَيَاةً تَتَدَفَّقُ . . حُبّاً
... تَتَحَقَّقُ فِيهَا الْأُمْنِيَّاتُ

وفي قصيدة «ابنة النجار» للشاعر «براكاش» تبدو الطبيعة بنقائها وطهارتها الأم
الرؤوم لمستقبل هذه الفتاة الصغيرة. كما يؤكد «جوراك باندي» في قصيدته «الأطفال»
ان تحقيق آمالنا المستقبلية أمر ممكن اذا دافعنا بكل قوتنا عن حياة الطفولة لكي نجنبها
ويلات الفقر والعوز وشظف العيش وحتى لا تكون ضحية لقوانين مجتمعتها الظالمة،
تلك القوانين والاعراف التي تغذي في نفوسهم مشاعر الحقد والكراهية. واذا لم ننجح
في ذلك فإن جميع محاولاتنا التربوية والتثقيفية لن تكون قادرة على تشكيل مجتمعتنا الجديد
بل على العكس تماماً ستساهم في تطويل أمد هذا القهر الاجتماعي الذي نعاني منه.

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

الأم . . . الرمز الروحي

كما تحتل صورة الأم حيزاً كبيراً في الشعر الهندي المعاصر وفقدانها يعني الحزن واليتم
الأزليين. رمزاً لفقدان الأمن والاستقرار والتوازن النفسي والروحي كما يعني بالتالي
تلك الطفولة المعذبة. وتبقى الأم الراحلة في أشعار «جانفيجاي» و «كوشال» مبعثاً
للدكريات الجميلة ويصبح تداعي هذه الصور - الذكرى أمراً لا بد منه لاستعادة هذا
الرمز الروحي المفقود، واسترجاع الطمأنينة والسلام على الأرض. ويشكل السلام
والنضال من أجله جوهر القضايا الشعرية الحديثة. وبغض النظر عن معطياتهم
الشعرية وطريقة تعاملهم معها فإن هذه المعطيات تظل تُفرز على الأقل مواقفهم
الواضحة تجاه هذه القضية المركزية التي تشغل عصرنا وزماننا. وهي ليست مواقف

فردية . . على كل حال. بل تعبير تلاحي عن افكار واحاسيس وهموم جماهيرهم العريضة. وانعكاس للحدث وللوعي الاجتماعيين في بلادهم. ونرى ذلك واضحاً في قصيدة «راجي جوشي» المسماة «ربيع ٨٥» تلك القصيدة التي تتحدث عن كارثة «بوبال» تلك الكارثة الوطنية التي أودت بحياة الآلاف من الشعب الهندي. ان الرموز والافكار والصور الشعرية قد يعوزها بعض اللمسات الجمالية المبهجة ولكنها تبقى مستمدة من واقع حياتهم ومعبرة بحق عن تلك الصراعات والتناقضات التي تجثم على صدر المجتمع الهندي المعاصر. ويبقى من اكبر المهام الملقاة على عاتق هؤلاء الشعراء هو البحث عن سبيل تتوحد من خلاله تلك الفئات المشتتة من جماهير الشعب الهندي. ان القضية الرئيسية التي تواجه كل الشعراء اليوم هي البحث عن هوية هندية جديدة يتمتع أصحابها بحرية الارادة وحرية تقرير المصير ضمن شروط يمكن تقبلها من قبل الحياة الثقافية المعاصرة وهي قضية معقدة لها اكثر من وجه واحد، اولها الاختبار الصحيح للمعايير الاخلاقية المنشودة. وبالنسبة للشباب يبدو الأمر اكثر وضوحاً وتحديداً، حيث بدأت تشكل في وجدانهم معايير اخلاقية جديدة اكثر موضوعية. وليس صعباً ان نلاحظ ان المواقف الاجتماعية لدى هؤلاء الشباب أصبحت اكثر قوة من ذي قبل ويرجع ذلك الى نظرهم الشمولية العالمية. ان هذا المسعى الكفاحي قد لا يكون جديداً على الساحة الهندية، فالشعراء والكتاب التقدميون للأجيال السابقة قد كانت لهم نفس الاتجاهات الفكرية تقريباً، ولكن النظرة التقدمية التحليلية للعالم وللإنسان لم تكن بهذا العنفوان الذي نشهده اليوم في اشعار السبعينات وأوائل الثمانينات.

ان الاهتمام بالفكر التقدمي من قبل الجيل الحالي قد عزز ذلك الاحساس العارم بقضايا العدل الاجتماعي والمسؤولية الاجتماعية وقد نضج هذا الإحساس من خلال المواجهة مع بعض القضايا الحيوية والتي لا يمكن تفسيرها والتغلب عليها إلا من خلال النهج التحليلي العلمي. وبالرغم من طبيعته التعددية المعقدة فإن الشعر الهندي المعاصر قد احرز بعض التقدم. فقد شهدت فترة الثمانينات عودة الشعر الى جذوره الأصيلة وتراثه الوطني القديم.

ان الشعر الهندي الجديد لا يعكس صورة الهند المستقلة فقط من خلال وثائقه الاجتماعية والسياسية والسيكولوجية ولكنه يعطي في الوقت نفسه الفرصة لمحاورة هؤلاء الذين ينكرون على الفنان دوره الاجتماعي المسؤول، هؤلاء الراضين القانونيين بالاعراف السلوكية المفروضة عليهم من قبل مجتمع عدائي ظالم والمستسلمين لقدرهم وبين هؤلاء المثقفين الذي يخشون على بلادهم من الكوارث البيئية ومن اخطار الحروب النووية . وليس مصادفة ايضاً ان تكون الصفة المميّزة لهذا الشعر الجديد هذه المجموعة الثابتة الراسخة من المفاهيم والاهداف والمواقف والتي ترمز جميعها الى الرفض التام لطبيعة البنية التركيبية الظالمة لمجتمعهم والتي تتحكم فيه وتجبره نحو الأسوأ، تلك القيم التعسفية الراهنة سواء كانت دينية أو طبقية أو طائفية .

[illegible]